الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامـــعة مـــنتوري
قسـنطينة

Université Mentouri
Constantine

كلية الآداب واللغات
قســــــم اللغة العربية

الأغنية الشعبية في الجزائر
منطقة الشرق الجزائري نموذجا

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الادب العربي الحديث

إعداد الباحث:
عبد القادر نطور

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد العيد تاو ر تة

لجنة المناقشة

1 ـالأستاذ الدكتور حسن كاتب — جامعة منتوري قسنطينة.......................... رئيسا
2ـ الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة — جامعة منتوري قسنطينة ....مشرفا ومقررا
3ـ الدكتور نوار بوحلاسة — جامعة منتوري قسنطينة .... عضوا مناقشا
4 ـ الدكتور دياب قديد — جامعة منتوري قسنطينة ....عضوا مناقشا
5ـ الدكتور عمر عيلان — المركز الجامعي بخنشلة .... عضوا مناقشا
6ـ الدكتور عبد الوهاب بوشليحة — جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة ....عضوا مناقشا

العام الجامعي
1429 .... 1430 هـ
2008 .... 2009 م

المقدمة

كان اختيار موضوع الدكتوراه يعني عندي البحث عن قضية أدبية مهمة في الماضي والحاضر , لم تحظ بعناية كافية , يمكنني من خلالها أن أسهم في خدمة الأدب العربي , بدراسة أطمح أن تجد لها مكانا بين البحوث والدراسات . وبدأت أفكر باحثا مرة ومتأملا أخرى , حتى وجدت نفسي في دائرة التراث الشعبي , والاهتمام بهذا التراث يقودنا بطبيعة الحال إلى الاهتمام بشتى مجالات التعبير في الحياة الشعبية , ومن بين هذه المجالات يبدو أمامنا مجال قديم وخصب وجدير بالدراسة , خاصة وأنه لم يُوله الباحثون والدارسون الاهتمام اللازم به بالرغم من أنه يُعد ركنا من أركان ثقافتنا , وصفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا إنه مجال الأغنية الشعبية التي لا تزال مشتتة هنا وهناك . وتوشك أن تندثر لأنها لم تخضع بعد إلى عملية منهجية واضحة في جمعها وتدوينها .

ولقد حدا بي ماصادف هذه الأغاني من إهمال إلى القيام بهذا البحث العلمي الذي يُعد من بواكير المحاولات التي تتم بمنطقة الشرق الجزائري , لا من حيث أسبقيته بل لأنه من أهم الموضوعات التي تجابه المجتمع والأفراد , كما أن أهميته تظهر بوضوح في كونه يتناول موضوعا أدبيا لم يتيسر بحثه إلا نادرا . وبسبب فقر المكتبة الوطنية والعربية إلى كثير من الدراسات والبحوث التي تعتني بدراسة المجتمعات والشعوب والثقافات بصورة عامة ودراسة فنونها وفلكلورها بصفة خاصة .

لهذا قمت باختيار هذا الموضوع , ولإيماني أيضا بأن الأغنية الشعبية ذات صلة وثيقة وتعبير صادق عن التراث الشعبي العريق , ومرآة تنعكس عليها صور نابضة عن حياة الشعوب , آمالها وآلامها , أخلاقها وعاداتها , ومثلها , وطرائق ممارستها للحياة .

وعليه فإن إهمال الأغنية الشعبية في الوقت الحاضر بصفة خاصة يؤدي في النهاية إلى اندثار حلقات من تاريخنا . وكذلك خلو المكتبة الجزائرية من مثل هذه الدراسات , حيث كانت إلى وقت قريب تعد عادات الشعوب , وتقاليدها موضع سخرية وازدراء.

لهذا أقتنعت باختيار هذا الموضوع الذي تجشمت بسببه أتعابا كبيرة عند عملية الجمع التي تمت على مراحل . أولها : مرحلة القيام بدراسة أولية حول منطقة الشرق الجزائري شملت الحياة الثقافية والعادات , والتقاليد , واللهجة

المحلية , والمناخ , والعمران , والطبيعة الجغرافية , لأن لكل هذه العوامل أثرا مباشرا على الأغنية الشعبية .

أما المرحلة الثانية فقد تمثلت في عملية الجمع , التي كانت أصعب من الأولى , نظرا لقلة النصوص من جهة , ولبخل بعض الرواة من جهة أخرى , حبث يعدون المحفوظات من الأغاني وسيلة للتبجح على الغير وإظهار المقدرة الفنية . وبالرغم من الطرق والأساليب التي استخدمتها معهم , فإنني لم أحظ إلا بالنزر القليل , الشيء الذي جعلني أضطر إلى العودة إليهم مرات عديدة .

وأمام قلة المعدات الفنية من آلات تسجيل , وأشرطة , وآلات تصوير , وأفلام ووسائل النقل في الطرق والمسالك الريفية والخوف من كونها غير آمنة ،كدت أغير الموضوع لولا تشجيع أستاذي الفاضل الدكتور : محمد العيد تاورتة , الذي يسر أمامي درب البحث العلمي وشجعني على المواصلة في البحث والدراسة نظرا لأهمية هذا الموضوع .

وإذا كان منهج هذا البحث يقوم على الأمانة العلمية والموضوعية التي يتصف بها البحث الأكاديمي؛ فإنه يعترف سلفا بفضل الدراسات السابقة عليه - رغم قلتها - سواء أكانت دراسات أكاديمية عنيت بالأدب الشعبي كدراستي :

الدكتور : العربي دحو في الجزائر والدكتور أحمد علي مرسي في مصر , إضافة إلى بعض الدراسات الجادة لأساتذة وباحثين كالدكتور : عبد الحميد بورايو ، والدكتور محمد عيلان , والدكتور : عبد المالك مرتاض ... لأنها قد ساعدتني على وضوح الرؤية وأعانتني كثيرا في إعداد هذا البحث .

ولما كان حقل الأدب الشعبي واسعا ومتشعبا , تستعمل فيه مناهج بحث مختلفة فقد حاولت الاستفادة من جميع المناهج التي استخدمت في دراسة التراث الشعبي على المستوى العالمي , ذلك أن كل منهج يخدم غرضا محددا , فالمنهج التاريخي الجغرافي الذي يبرز الروايات المتعددة للمأثور الشعبي في توزيعه الجغرافي والتاريخي مع الكشف عن التطوير والتغيير الذي يعتري هذا المأثور زمنيا ومكانيا , والمنهج النفسي يستخدم في التركيز على الدافع النفسي الخفي الذي غالبا ما يكشف عن نفسه في شكل رموز , والمنهج الأنتروبولوجي يكشف عن الأصول الأولى للمأثور الشعبي ممثلة في فكر الإنسان القديم وطقوسه , والمنهج الوظيفي الذي يهدف إلى الكشف عن وظيفة المأثور الشعبي في حياة الناس , ثم أخيرا المنهج الفني الأدبي الذي يكشف عن القيمة الجمالية في التعبير الفني من خلال تحليله الشكلي , والربط بين الشكل والمضمون .

استفدت من كل هذه المناهج , ولكنني ركزت على تطبيق المنهج الوصفي الذي هو , في هذه الدراسة , امتداد منطقي لاستكمال التشخيص التاريخي ,

الأمبريقي , كما اعتمدت على المنهج الوظيفي في الجانب التطبيقي لهذه الدراسة .

ومن هذا المنطلق حاولت في هذه الدراسة تشخيص الواقع الفعلي لهذا البعد الثقافي المرتبط بتراثنا الشعبي , ولتحقيق هذا المسعى بنيت بحثي على ثمانية فصول .

ولم أجعل لدراستي هذه تمهيدا , فالتمهيد لبحث كهذا ينبغي أن يتناول المحاولات التي سبقت , ولكن كما ذكرت سابقا , فإن مثل هذه المحاولات معدومة وغير موجودة , وإن وجدت فهي قليلة جدا , لذا آثرت أن يكون الفصل الأول من هذا البحث هو بمثابة تعريف للأغنية الشعبية , وأصل ونشأة الأغنية بصفة عامة والأغنية الشعبية بصفة خاصة . , كما حاولت فيه , إثارة المشكلة البحثية , وتحديد مبرراتها , وأهدافها , فضلا عن توضيح إطارها المفاهيمي بغية طرح الأساس النظري الذي تنطلق منه الدراسة الراهنة , والتي ترمي إلى تشخيص الواقع الفعلي للأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري.

أما الفصل الثاني ؛ فقد خصصته للإطار التصوري لدراسة الأغنية الشعبية , حيث درست تطورالأغنية الشعبية , أنواعها , الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري . تصنيف الأغنية الشعبية وخصائصها .

وفي الفصل الثالث ؛ تحدثت عن منجية الدراسة حيث أبرزت الكيفية التي قمت بها فيما يتعلق بصياغة الإطار النظري , والفروض والتساؤلات المطروحة حول الدراسة , وذكرت مصادر المادة الأمبريقية والأدوات البحثية , وأساليب التحليل والتفسير.

أما الفصل الرابع ؛ فقد خصصته للحديث عن الأغنية الشعبية ودورة الحياة , حيث درست أغاني الطفولة المتعلقة بالميلاد , و السبوع , والترقيص , والترانيم , وخصائص أغاني ترانيم الأطفال ثم أغاني الختان والألعاب .

وفي الفصل الخامس ؛ درست الأغنية الشعبية وعلاقتها بالحياة الإجتماعية , وقد ركزت على ظاهرة الزواج باعتبارها ظاهرة عامة تعكس طقوس المجتمع ودرجة تطوره , حيث عرضت الأغاني التي تُغنى في جميع المناسبات الخاصة بالزواج كالبحث عن الزوجة , والمهر , والخطبة , والجرية , والعرس .

أما الفصل السادس ؛ فقد خصصته لدراسة الحركة الاجتماعية وعلاقتها بالأغنية الشعبية , والعلاقة الجدلية والتبادلية بين الإنسان وبيئته , وركزت على وجه الخصوص على دراسة أغاني العمل وتنوع أشكالها تبعا للنوع الذي تصاحبه ثم

أغاني الزرع والحصاد وبث روح النشاط والتخفيف من الإحساس بالتعب وأغاني الطحن ونمط الحياة الأسرية , وجني الزيتون , وأخيرا الأغنية الثورية.

وخصصت الفصل السابع ؛ لدراسة بعض الجوانب الفنية للأغنية الشعبية كاللغة المستعملة والخيال والصور البلاغية والقواعد النحوية والألفاظ المستخدمة .

والفصل الثامن والأخير ؛تحدث فيه عن الوزن بمختلف أنواعه وكذلك العاطفة والموسيقى واللحن.

وختاما لا يسعني إلا أن أعترف بالجميل والفضل الكبيرين للذين غمرني بهما أستاذي الفاضل الدكتور : محمد العيد تاورتة الذي لم يأل جهدا في تقديم عونه لي بكل الوسائل , وفي توجيهي توجيهات كثيرة مفيدة ونافعة حرصت على الإفادة منها والأخذ بها .

وأتقدم بالشكر لأساتذتي المناقشين وإلى كل الأصدقاء الذين لم يبخلوا علي بالعون والمساعدة .

الفصل الأول

(موضوع الدراسة)

أولا: إشكالية الدراسة

ثانيا: مبررات الدراسة.

رابعا: الإطار المفاهيمي للدراسة.

1. **تعريف الأغنية الشعبية**
2. **أصل ونشأة الأغنية الشعبية**
3. **منطقة الشرق الجزائري**

موضو ع الدراسة:

تطورت الدراسات العلمية للتراث الشعبي الجزائري عبر مراحل عديدة بــدءا من الإرهاصات الأولى حتى أكتسبت هذا المبحث وضعا أكاديميا مستقرا ،وتنوعــت مستويات هذه الدراسات العلمية الحديثة من حيث درجة شمول الموضوع أودقة المنهج المستخدم أو عمق التحليل ومستواه، وإذا كان موضوع دراستنا هو جزء من التراث الشعبي ، فكون هذا الموضوع الذي يتمحور حول الأغنية الشعبية ، يتناول الثقافــة التقليدية التي هي عنصر من التراث الشعبي أوكما يسميه المتخصصون حديثا علــم الفولكلور الذي يهتم بدراسة الإنسان ككائن تقلفي أو في سلوكه وتفكيره كحامــل للتقافة .

فا لتقافة هي بؤرة إهتمام هذا العلم بكل جوانبها الروحية والإجتماعية والمادية ،ومن شأن هذا أن يؤدي إلى التعرف على بعض انماط الأغنية الشــعبية في أبعادهــا الزمانية والمكانية ، الإجتماعية، النفسية .

و ويأتي على وجوب تعاون هذه الأبعاد الأربعة لدراسة واقــع الأغنيــة الشعبية بمنطقى الشرق الجزائري ، من حيث :

1. الألفاظ
2. الأفكار
3. المعاني
4. الأسلوب
5. البلاغة
6. العاطفة

وكذلد من حيث خصائصها الإجتماعية والثقافية وتناقلها من جيل إلى جيل . فالأغنية الشعبية بشقيها الشفاهي والمكتـوب ، تلعـب دورا بـارزا في أسـتمرارية المعتقدات الشعبية ، وتحديد أشكال السلوك والممارسات المتصـلة بهمـا علـى المستوى العلمي خلال مسيرة الحياة اليومية ، دون إغفال وسائل الإعبلام وما تقوم به من ترويج لعتاصر التراث الشعبي وتعمل على أحيائه كما تعمل على تتبيت كثير من المعتقدات الشعبية وكما هو معلوم فإن المناقشات التي ثارت في الـدوائر الأدبيـة في السنوات الأخيرة من القرن الماضي كثيرة حول خصوصية الأغنية الشـعبية ومـدى تعبيرها عن حياة الجماعة[1].با عتبارها رافدا هاما يعمل من أجل الأستمرار والمحافظـة على التراث بشكل عام والداكرة الشعبية بشكل خاص.فهـي بحمولتـها المعرفيـة والوجدانية ،تعنبر أحد العناصر الهامة في توجيه وتغدية وبناءالتصورات الإجتماعيـة حول مختلف القضايا .

و غير خاف أن هذا الجدل يفسر ضربا من الوعي بأهمية الأغنيـة الشـعبية كمكون من مكونات الحياة الإجتماعية من ناحية، وكجزء من الممارسات الشعبية التي تنغرس في الثقافة والتاريخ من ناحية أخرى.

و علي هدا تحاول الدراسات الحديثة[2] إثارة عدد مـن القضـايا الأدبيـة والاجتماعية المتعلقة بمضمون الأغنية الشعبية ونمطها التي أصـبحت مشـار اهتمـام الدارسين في مختلف تخصصات العلوم الإنسانية.

لذا تحاول الدراسة في هذا الفصل إثارة المشكلة البحثيـة وتحديـد مبرراتهـا وأهدافها، فضلا عن توضيح إطارها المفاهيمي بغية طرح الأساس النظري الذي تنطلق منه الدراسة الراهنة والتي ترمي إلى تشخيص الواقـع الفعلـي للأغنيـة الشـعبية بمنطقةالشرق الجزائري، وتحديد أبعادها الفنية والأدبية

---

[1] محمد غامري، الأنثروبولوجيا الحضرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، **1984**، ص **3-21**.

[2] أحمد النكلاوي، الإنسان والمجتمع في العالم الثالث، دار الثقافة العربية، القاهرة، **1990**، ص **2-9**.

أولا/ إشكالية الدراسة:

تشكل الثقافة الشعبية ومنها الأغنية الشعبية أحد الإنشغالات الكبرى سواء على مستوى الخطاب الباحث عن إقامة الوحدة الوطنية أولكونه مبحثا مهمـــا علـــى المستوى المعرفي ، خاصة وأن الجدل الدائر اليوم حولها ، با عتبارها إحدى المكونات الأساسية للثقافة الوطنية يعبر عن أهميتها كجزء من الممارسات الشعبية وتعبير عـــن الشخصية الوطنية والذاتية المتميزة ودورها في الحفاظ على الأصالة .

ولقد قاد هذا الإنشغال بالثقافة الشعبية إلى ظهور العديد من المحاولات الـــتي تدعو إلأى دراستها وآليات إنتقالها والحفاظ عليها ، وفي هذا الإطار يشير فـــانون ((FANON) إلى أن المرأة تعتبر قناة أساسية لنقل الثقافة الشعبية وجعلها أداة أساسية في التربية ، باعتبار أن المرأة هي حارسة التقاليد.

أما((مصظفى الأشرف))فيفضل الدعوة للعمل على جمع هذه الثقافة الشـــعبية وتدوينها لتخليصها من النظرة السحرية ، لأن هذه الثقافة بأمكانها أن تكـــون منبـــع إلهام لأكثر من عمل إبداعي فيما لو أخضعت للدراسة، وهنا يقرر ((الأشرف)) بـــأن الفولكلور والأغنية الشعبية يعتبران من أبرز مظاهر الثقافة الشعبية ويعترف بقيمتـــها كمصدر إلهام فكري ويؤكدهنا ((الإبراهيمي)) الذي يقر أن الأغاني الشعبية هي مـــن بقايا الثقافة الوطنية الأصيلة ، خاصة وأن هذا النوع مـــن مكونـــات الشخصـــية الجزائرية ، وقد لعبدورا في مجابهة الإستعمار والتعبير عن الحياة اليومية بكل مكوناتهـــا المادية والروحبة وارمزية.

وفي مستوى ثاني يجعل ((الإبراهيمي)) الأغنية الشعبية وعاء يحفـــظ الثقافـــة الوطنية .

و يدعم ((بوزار)) هذا الرأي عندما يشير إلى أن الأغنية الشعبية هـــي مـــن الثقافة الشعبية يحتفظ بالشخصية الوطنية الحقيقية ، إ نطلاقا من مقولة تاريخية مفادها

أن الثقافة الشفوية وفي مقدمتها الأغنية الشعبية قد صمدت واستمرت أثناء الفترة الإستعمارية ، وتوجد في الأوساط الحضرية والريفية.

وإلى جانب هذا يؤكد ((بوزار)) أيضا أن الأغنية الشعبية قد قامت بوظيفة تاريخية في حماية الشخصية الوطنية الحقيقية ضد لغزو الإستعماري من جهة وكدا شحنتها العاطفية ، ولا سيما عندما نعلم بأنها تحمل بصمات الأجداد .

ومن هذا المنطلق تحاول الدراسة الراهنة تشخيص الواقع الفعلي للأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري ، والتي تمثل مكونا أساسيا للنسيج الثقافي والأدبي والأجنماعي وتعبر عن التواصل والإستمرارية وتميز الشخصية الجزائرية .

ويرتبط هذا التشخبص بإعطاء صورة تحليلية للأغنية الشعبية من حيث المضمون ومن حيث الزمان والمكان ، وكذلك من حيث خصائصها الفنية المتعلقة باللغة المستخدمة ، الخيال ، الوزن ، العاطفة وغير خاف إن مثل هذا العمل يقودنا بالضرورة إلى تشخيص الواقع الفعلي للغنية الشعبية وتقصي محليتها أوعموميتها في سياق ما يحيط بها نت أفكار وطقوس وممارسات من ناحية، وديناميكياتها من حيث تناقلها بين الجيال ، وحفاظها على التراث الشعبي وأسنمراره، وتعبيرها عن الوجدان الشعبي من جهة أخرى .

و إذا كانت هذه القضية قد تبدو لدى البعض قضية ذات صلات وثيقة بميدان الفولكلور بوجه عام، فإن المدقق فيها يستطيع أن يرى أنها تشكل منتوجا لواقع مجتمعي محدد بحيث يتعذر دراستها بمعزل عن هدا الواقع.

ومن ثم فهي تستمد قيمتها في إطار مبحث الأدب الشعبي بوجه خاص، وفي إطار مبحث الفولكلورية بوجه عام، ولعل ذلك مرجعه في الأساس إلى ما حفلت به دراسات الفولكلورية من دعوات متكررة ومؤكدة على ضرورة ربط الأغنية الشعبية بالواقع الاجتماعي الذي أفرزها والوقت الذي ظهرت فيه وعكسها لعناصر الواقع آنذاك.

و إذا كانت تلك الدعوات لقيت استجابات بالغة الوضوح لدى المشتغلين بالفولكلور، وعلم الاجتماع الثقافي والأدب الشعبي في العالم العربي على وجه الخصوص فإن تلك الدعوات ما زالت لم تصادف نفس الحظ من الاهتمام بين المهتمين بالأغنية الشعبية في المجتمع الجزائري الدي يزخر بظواهر ثقافية ، مما يتطلب تناولها في سياقها الإجتماعي .

فمن الثابت أن تلك مجتمعات تلك المنطقة من العام تزخر بظواهر ثقافية؛ الأمر الذي يتطلب تناولها في سياقها الاجتماعي.

لهذا فإن موضوع هذه الدراسة يدور حول الأغنية الشعبية بمنطقة الشرق الجزائري ويسعى إلى تشخيص أوضاعها الواقعية في ضوء الشواهد والمبررات التي يمدنا بها الواقع الاجتماعي الذي نعيشه.

و يرتبط هذا التشخيص بإعطاء صورة تحليلية للأغنية الشعبية من حيث المضمون ومن حيث الزمان والمكان.و وكدا الناحية الفنية واللغوية .

و بناء على ذلك فإن فكرة البحث الراهن ترتكز أساسا على الإجابات عن سؤال ذي أهمية خاصة فيما يتعلق بالفولكلور بصفة عامة، وفي المجتمع الجزائري بصفة خاصة.

و يدور هذا السؤال حول حقيقة ارتباط الأغنية الشعبية بواقع اجتماعي معين، في فترة تاريخية معينة، سواء من حيث مكونات الواقع أم من حيث الألفاظ المستخدمة والمعاني المنطوقة عليها...الخ.

هذا وقد شكلت الأغنية الشعبية اهتمام الدارسين من مختلف تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية.حيث ظهر العديد من التيارات النظرية التي يمكن حصرها في تيارين أساسين.

أ. تيار الثقافة الشعبية، الذي شاع استخدامه في مختلف المحاولات النظرية التي تنظر إلى الأغنية الشعبية على أنها نسق اجتماعي محوري وجزء لا يتجزأ من ثقافة الأمة وهويتها.

ب. أما أصحاب التيار العالمي فيستندون في دراستهم للأغنية الشعبية استنادا أساسيا إلى مبدأ العمومية القاضي بعمومية الأغنية الشعبية وضرورة تعميمها، لأنها تعبر عن تراث الأمة وتاريخها؛ الأمر الذي يتطلب جعلها في متناول الجميع.

و في ضوء هذا يحاول بعض الباحثين تناول الأغنية الشعبية من ثلاث منظورات مختلفة:

1. المنظور الوظيفي
2. المنظور الإجتماعي
3. منظور الخصوصية التاريخية.

فإذا كان الاتجاه الوظيفي يرد البناء الاجتماعي برمته إلى التباين في النسق القيمي ويتجاهل أبسط قواعد الخصوصية التاريخية وينظر إلى المجتمعات بمستوياتها المختلفة على أنها لا تدرس في ضوء تاريخها الخاص، بل إن هذا التاريخ لابد أن يصبح صورة من تاريخ آخر (أي تاريخ الغرب).

هذا فضلا عن أن البحث الأمبريقي المعتمد على هذا الاتجاه يهمل إهمالا تاما الظروف التاريخية التي أدت إلى ظهور مكونات البناء الاجتماعي بالشكل الذي هي عليه.

أما أصحاب المنظور الثاني فقدموا رؤية نظرية تبرز خصوصية مكونات البناء الاجتماعي ومنها الأغنية الشعبية التي تعكس واقعا اجتماعيا متباينا في فترة تاريخية بكل ملابساتها والخارجية.

و من اللافت للنظر أن نظرية الخصوصية التاريخية في تناولها للأغنية الشـــعبية تؤكد على نقطتين أساسيتين هما:

أولا: التنويعات التاريخية القائمة بين فترات تاريخية مختلفة داخل المجتمع الواحد أو في أنماط مختلفة من المجتمعات.

ثانيا: التنويعات بين مناطق ثقافية لها تاريخ متميز وثقافة متميزة[1].

فبالرغم من التشابه، على سبيل المثال- بين البلدان العربية والإسلامية إلا أن لكل مجموعة من هذه المجتمعات خصائص بنائية ثقافية ترجع إلى الخصوصية التاريخيـــة لكل مجموعة.

و إذا كان هذا هو موقف الاتجاهات النظرية من ظاهرة الأغنية الشعبية، فـــإن المتتبع للدراسات الأمبريقية التي اهتمت بهذه الظاهرة يلاحظ أن نتائجها جاءت تعبيرا صادقا عن طبيعة الإسهامات النظرية . فثمة تفسيرات أمبريقية لظاهرة طالما شـــكلت خلافا نظريا ومنهجيا، وهي اختلاف الأغنية الشعبية وتباينها من منطقة إلى أخـــرى، عناصرها، ومكوناها، وأهميتها، وارتباطها بخصوصية تاريخية معينة.فضلا عن أبعادهـــا الفنية والأدبية .

أما فيما يتعلق بوضع هذه البحوث في الجزائر فلم تجر إلى حـــد الآن ســـوى دراسات قليلة[2]؛ الأمر الذي يدل على أن الأغنية الشعبية لم تحـــظ بعـــد بالاهتمـــام والوعي الكافيين لدلالتها، وإن كانت هناك انطباعات عامة وبعض المسوح الـــتي لا تحيط إلا بقسم محدود منها.

من هذا المنطلق تحاول الدراسة الحالية إعطاء صورة، أقـــرب مـــا تكـــون إلى الواقع، عن الأغنية الشعبية في خضم التحولات التي اعترت النسق الثقافي الجزائري.

---

[1] أحمد أبو زيد، الطريقة الأنثروبولوجية لدراسة المجتمع، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، **1978**.

[2] محمد غنيم، المدينة-دراسة في الأنثروبولوجيا الحضرية، دار المعرفـــة الجامعيـــة، الإســـكندرية، **1987**، ص **98-106**.

و مما يضفي أهمية كبيرة على هذه الدراسة هو إجراؤها في سياق تاريخي خاص يتميز بالعودة إلى البحث عن هوية المجتمع الجزائري وتزايد وتيرة الصراعات الثقافية المتنوعة لا في الجزائر فقط حتى في منطقة الدراسة نجد هدا الصراع الدي يزداد حدة

ثانيا/ مبررات الدراسة:

عندما يشكل الموضوع احد العناصر الهامة في منظوماتنا الثقافية مرة ، وعندما يصبح الأهتمام به ا نشغالا شخصيا مرة أخرى ، فإنه في هدا الحال يصـــعب تحدبـــد الأسباب المباشرة التي أدت إلى أختياره، ودلك لتشابك هده الأسباب مـــع بعضـــها البعض.

وحتى لا يصبح الشعور بالمشكلات دافعا وحيدا للسعي في بحثها فـــإن هـــده الدراسة تستمد أهميتها من عدة مبررات علمية ووطنية نجملها في العناصر التالية :

أولا: تجسد دراسة الأغنية الشعبة الواقع التاريخي للمجتمع الجزائـــري، فقـــد بات من المسلم به أن النظام الثقافي لا يوجد في فراغ، أي بمعنى أنه منعزل عن ســـائر الأنساق المحيطة به ومتغيراتها المتعددة، وإنما هو في حالة من التفاعل وتبادل علاقـــات التأثير والتأثر.

و على هذا فإن تبيان واقع الأغنية في منطقة الشرق الجزائري ، مقوماتهـــا، والتغيرات التي اعترتها، وعلاقتها التبادلية، أصبحت ضرورة ملحة يفرضها الواقع.

ثانيا: تكشف دراسة الأغنية الشعبية عن طبيعة الثقافة الجمعويـــة ومكوناتهـــا ودلالاتها وانعكاساتها، وفي الوقت نفسه توضح مدى وقعها على البيئة.

ثالثا: ترتبط هذه الدراسة بالدعوة إلى النزول إلى الواقع ورصد الأغاني الشعبية للحياة اليومية المعيشة[1] التي تشكل رصيد خبرات شرائح المجتمع المختلفة.

---

[1] نشير هنا إلى أننا لن نستطيع فهم الأغاني الشعبية فهما صحيحا، سواء جماليا أو اجتماعيـــا أو غـــير ذلـــك، منعزلة عن العادات المصاحبة لها، والمعتقدات التي يمكن داخلها وحولها.

رابعا: يشكل مبحث الأغنية الشعبية في إطار الأدب الشعبي على وجه الخصوص مبحث استراتيجيا باعتباره مدخلا موضوعيا يمكن من رسم خريطة لأنماط الأغنية الشعبية.

خامسا: تكاد تكون دراسات الأغنية الشعبية في إطار تراث الأدب الشعبي في المكتبة الجزائرية المعاصرة محدودة للغاية أو هي نادرة.

سادسا: تمثل هذه الدراسة استجابة لواع يتغير بسرعة؛ الأمر الذي يتطلب منا تحديد معالم الأغنية الشعبية حتى نستطيع النفاذ إلى قلب الواقع وفهمه أكثر.

أهداف الدراسة:

انطلاقا من المبررات السابقة حددت الدراسة عدة أهداف تسعى إلى إنجازها، وهي:

أولا: الكشف عن أبرز أنماط الأغنية الشعبية بالمنطقة من حيث:

أ. نمط الأغنية الشعبية.

ب. نمط التفسير المقدم وعمقه.

ج. مكوناتها ومدلولاتها واشتقاق ألفاظها.

د. درجة ارتباطها بقيم المجتمع العربي الإسلامي.

ه. صور ة الأغنية الشعبية وبنائها.

ثالثا: التوصل إلى أبعاد الهيكل العام المشخص للأغنية الشعبية ونمط الحياة الاجتماعية بوجه عام داخل منطقة الشرق الجزائري، وعلاقته بخصائص الهيكل الاجتماعي العام للمجتمع الجزائري.

رابعا: إثارة الانتباه إلى أن وحدة الأغنية الشـعبية هـي في الواقـع وحـدة وجدانات وعواطف وانفعالات موقفية.

و لما كا إنجاز هذه الأهداف لا يتسنى إلا من خلال استخدام منهج محدد فإننا في هذا الصدد نعتمد على إطارين أساسين:

إطار مرجعي: ويتحدد الإطار المرجعي في هذه الدراسة بالخصوصية التاريخيـة للمجتمع الجزائري.

إطار تصوري مفهومي: يحدد المدركات الأساسية في بناء المفاهيم التي تشـكل في مجموعها نطاق المعالجة وما تستند إليه من توجه معين.

و يتألف الإطار المفهومي لهذه الدراسة من عدد من المفاهيم، أهمهـا الأغنيـة الشعبية.

و سوف نتناول في الصفحات التالية هذه المفاهيم ثم ننتقل إلى محاولة وضـع صياغة مجددة لدراسة الأغنية الشعبية، من خلال تحليل بعض الدراسات التي تعرضت لهذه المسألة، لكشف العلاقات العضوية بينها.

و سوف يساعدنا إنجاز هذا الهدف على محاولة تشخيص معالم موقف نظـري يمكن توظيفه في تفسير بعض صور الأغنية الشعبية ومظاهرها في المجتمع الجزائري.

رابعا/ الإطار المفاهيمي للدراسة:

- عرض تعريفات للأغنية الشعبية. في دراستنا الراهنة والمتمحورة حول منطقة الشرق الجزائري ثم أ ستخلاص التعريف الدي نستخدمه في هده الدراسة .

تعد مسألة تحديد المفاهيم الإطار النظري للبحث والبناء الفكري لـه، لأنها المنطلق إلى الغوص في التحليل دون الخوف من اختلاط المعاني وتشابكها.

و التراث العلمي لم يترك مجالا إلا وخاض فيه وإن اختلفت درجـــة المعالجـــة، ولهذا لا يمكن لأ ي باحث أن يدخل مباشرة في بحثه دون الإشارة والرجوع إلى مـــا كتب.

و انطلاقا من أن معظم المفاهيم التي تستخدمها العلوم الإنسانية هي مفـــاهيم مطاطة ومتباينة تبعا لتباين المفكرين لاختلاف زمانهم ومكانهم، وعليه يصبح من الأهمية بمكان- ونحن بصدد دراسة الأغنية الشعبية- أن نحدد المفاهيم والمصطلحات الواردة والتي أثارت البحث.

1. تعريف الأغنية الشعبية:

تعد الأغنية الشعبية ركنا من أركان ثقافتنا وصفحة تعكس جانبا من عاداتنـــا وتقاليدنا.

و الأغنية الشعبية تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونهـــا تؤدى عن طريف الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها.

و من ثم كان البحث في الأغنية الشعبية ذو شقين، شق يختص بالكلمة وشـــق يختص باللحن والموسيقى.

أما الشق الموسيقي فينبغي أن يكون البحث فيه من اختصـــاص البـــاحثين في الموسيقى بصفة عامة، والموسيقى الشعبية بصفة خاصة.

"أما الجانب الكلامي فيدخل في اختصاص أصحاب الدراســـات الفلكلوريـــة والاجتماعية"[1].

و من ثم فإننا سنقصر بحثنا على الجانب الكلامي في الأغنية الشعبية.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، **1981**، ط، ص **265**.

و قد ظل البحث لفهم الأغنية الشعبية الغية الرئيسية للبـــاحثين في التـــراث الشعبي[1]، ويعتبر تعريفها لغزا حضاريا لأنه من الصعب الوصول إلى تعريـــف علمـــي دقيق.

فكم من باحث كرس وقتا طويلا من أجل البحث عن تعريف كامل للأغنيـــة الشعبية لكنه لم يجده، وبقي عاجزا عن إعطاء تعريف شامل لها.

و من الباحثين الذين كرسوا جهودهم لدراسة الأدب الشعبي بصـــفة عامـــة والأغنية الشعبية بخاصة (ألكسندر هجرتي كراب) الذي يعـــرف الأغنيـــة الشـــعبية بأنها:"قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال"[2].

و هو بتعريفه هذا يذهب إلى ما ذ هبت إليه الرومانسية التي اعتـــبرت أن أي أغنية يفترض أن تكون مجهولة المؤلف لأنها من صنع الشعب "...عدم نسبة الأغنية إلى مؤلف معين دليل على خلقها التلقائي من قبل جماعة سرية دونما فردية أو وعي"[3].

لكن هذه التفسيرات غير دقيقة، لأن الذين أكدوا على مجهولة المؤلف قد وقعوا في أسر التفسيرات المثالية التي طرحتها النظريات البرجوازية والرومانسية حول الفن الشعبي.

---

[1] كانت المحاولات الأولى في مجال جمع ودراسة الأغنية الشعبية قد بدأت في أنجلترا لجمع الشعر الغنائي القديم؛ حيث قام (ماك فرسون **Mac Fer Son**) **1670**، بجمع مقتطفات من الأغاني القديمة والتعليق عليهـــا، ثم كانت مبادرة الشاعر الألماني (هردر)، سنة **1778**، الذي قام بمحاولة جمع الأغاني الشعبية في كتابه[أصـــوات الشعوب في الأغاني]، وهي بحق تعكس صورة الشعب الألماني، وفي عام **1790**، قام الباحث الروسي (بنراس) بجمع ودراسة الأغاني الروسية التي تمثل واقع الشعب الروسي... إلخ.

[2] ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التـــأليف والنشر، دار الكاتب، القاهرة، **1967**، ص

[3] أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبدة، ص **299**.

فصاحب التعريف الأول نراه في موضع آخر يناقض نفسه حين يقول:"أن النشيد القومي الإنجليزي مجهول المؤلف ومع ذلك فإن أحدا لا يفكر في تصنيفه كأغنية شعبية"[1].

فالأغنية الشعبية تعد في أدق تفاصيلها عملا فرديا ولكنها تصاغ في غاية من البراعة حتى في أشد صورها تركيبا حتى لتوحي إلى أي فرد من أبناء المجتمع بأنها إنما تخصه وحده دون غيره.

و قد تتعرض الأغنية الشعبية خلال مسيرتها من لسان إلى لسان، ومن منطلقة إلى منطقة إلى أخرى لتعديلات، وإضافات، وتغييرات كلية أو جزئية، يتسنى خلالها اسم المؤلف؛ إذ أن كل أغنية لها مؤلف واحد، لأن "الموهبة تعتبر فردية ولكنها الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة ذات صفة مشتركة بين الجميع"[2].

و يفسر هذا القول أحمد صالح رشدي عندما يتحدث عن جماعية الأدب الشعبي التي تعد الأغنية الشعبية جزءا منه، فيقول:"إن العمل الأدبي مجهول المؤلف لا لأن دور الفرد في إنشائه معدون، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الخالق الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوفي أثرا فنيا يتوافق الجماعة وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبلها يصل جمهوره شأن الأدب المدون وأدب الفصحى، بل يتم الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول"[3].

أما (بوليكافسكي) فإنه قد حول أن يبين بأن الأغنية الشعبية هي التي ألفت من طرف الشعب للتعبير عن آلامه ومعاناته، ويرفض مقياس شيوع الأغنية بين الناس

[1] ألكسندر هجرتي كراب، المرجع السابق، ص

[2] أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبدة، ص 299.

[3] أحمد صالح رشدي، الأدب الشعبي، ط3، دار المعارف، مصر، ص 16-21.

لتسمى شعبية فيقول:"الأغنية الشعبية هي التي أنشأها الشعب وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي"[1].

و بتعريفه هذا يكون قد وقع فيما وقع فيه الآخرون[2]، لأنه تطرق إلى جانب واحد فقط وترك الجوانب الأخرى المهمة في تعريف الأغنية الشعبية التي من سماتها الاستجابة الفورية من طرف الجماعة لأنها تعكس أوضاعها السائدة إذا لابد أن تعيش في جو شعبي.

ولا يتفق الباحث (ريتشارد فايس) مع (بوليكافسكي) في هذا الرأي فيقول:"الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التي يعنيها الشعب"[3].

إي أنه يعتبر الأغنية الشعبية المتداولة بين أفراد الشعب هي التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته، بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكا تاما، وهو هنا قد ركز على جانب واحد فقط من تعرف الأغنية الشعبية.

ونظرا لكون الأغنية الشعبية شفوية إنها تتعرض عند انتقالها من شخص لآخر، ومن جيل إلى جيل للزيادة والنقصان؛ إذ يكفيها كل فرد حسب ميوله ورغباته.

و يذهب (جورج هرتسوج) إلى أن الأغنية الشعبية هي:"الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع وأنها شعر الجماعات وموسيقاها الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية دون حاجة إلى تدوين أو طباعة"[4].

فالأغنية الشعبية من وجهة نظر (جورج هرتسوج) تزدهر في ظل المجتمعات الشعبية دونما حاجة إلى تدوين، فهي نتاج الجماعة بكاملها، تتفجر في الحياة اليومية،

---

[1] **Bolokavaski, The Common, Habits (EDS), new view, London, 1985.**

[2] أركسندر كراب وأرنولد هاوز...إلخ.

[3] **Weis R., Habits and development Sonata Sont, New York, 1977.**

[4] **Hertessog. Popular song, The Richard, in New York, 1972.**

وتتناقل من جيل إلى جيل، ومن منطقة إلى أخرى، يرفدها عنصر البديهية بأبدع متجدد معتمدة على ذكاء المغنيين.

و هذا يوافق الأغنية القديمة التي كانت عند العرب وغير العرب ولبدة عامل عفوي، تقوم على أساس من إيقاع فطري، وأخذت على مر الأيام، صورة تلاحين بدائية، وقد تناقلت الأجيال، عن طريق السماع الأغاني المرتجلة.

لكن تناقل الأجيال للأغاني عن طريق المشافهة لم يكن أمينا كل الأمانة، ولا صادقا كل الصدق لأن الذين كانوا يتلقون الأغنيات عن طريق المشافهة كانوا يسقطون منها أشياء ويبقون على أشياء، ويضيفون إليها أشياء، ولذلك تفقد طابعها الأصيل.

و قد أكد بعض الباحثين العرب[1] أن الأغنية الشعبية هي "قصيدة ملحنة مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضيه، وبقيت متداولة أزمانا طويلة".

في حين نجد الباحث أحمد مرسي يرى أن هذا التعريف يبقى أيضا قاصرا، وأن كل الباحثين الذين تطرقوا إلى تعريف الأغنية الشعبية تناولوا جانبا واحدا فقط دون الإلمام بمعنى الأغنية الشعبية، ويورد في كتابه (الأغنية الشعبية) عدة تعريفات للأغنية الشعبية، لباحثين أجانب ثم يتبعها بتعريفه له قائلا:"الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"[2].

و يبدو أيضا أن الأستاذ أحمد مرسي قد أهمل جوانب أخرى هامة في التعريف بالأغنية الشعبية كالعفوية والطابع المؤثر الذي تحكمه كلماتها، إضافة إلى "بساطة

[1] فوزي الغتيل، الأغنية الشعبية، مجلة الدوحة، عدد 14، ص 40.

[2] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص

أسلوبها وبدائية آلاتها الموسيقية، وتعبيرها المباشر عن لحظات الوجـــدان والانفعـــال والتأثر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفردي"[1].

وهناك باحث آخر ألف كتابا عن الأغنية الشعبية، وقد فتشت كـــثيرا عـــن تعريف للأغنية الشعبية يمكن أن يوضحها، أو يوضح خصائصها فلم أعثر فيه إلا على رسم خاصة لفنون الغناء الشعبي كالقصيد والهجينة والحدا، والعتاب والموال...إلخ"[2].

ويعد الباحث ((هردر)) اول من استخدم مصطلح الأغنية الشـــعبية عنـــدما اصدر

كتابه الشهير الذي يقع في جزئين الموسوم بأصوات الشعوب من اغانيها .ومنذ ذلك التاريخ استقر مفهوم هذا المصطلح لـــدى الدارســـين الأوروبـــيين ،وأنتشـــر استخدامه بهذا المفهوم ،

ومن قبل ظهور كتاب هذا الباحث كان الباحثون والدارســـون الأكـــادميون يطلقون لفظ الأغاني على أنواع الغناء كافة دون تمييز ، أوباضافة مناســـبة الأغنيـــة ،أونوع المجتمع الذي تؤدى له وفيه،مثل الأغاني الدينيـــة ،أغـــاني الـــرقص، أغـــاني العمل،وكانت هذه التسمية شاملة بحيث لم تفرق بين ماهو شعبي وما هو غير شعبي

و بالرغم من شيوع مصطلح ((الأغنية الشعبية)) بعد ذلك والأتفاق على انه تسمية لنوع من الأغاني ظهرت في كل المجتمعات البشرية ،الا أنهم اختلفوافي تعريفه، حيث ظهرت مدارس كثيرة تختلف تعريفاتها للأغنية الشعبية بحيث يجد الباحث مشقة عند التعرض لها جميعا للتعرف على أوجه الشبه والخلاف فيما بينها حتى يســـتخلص لنفسه التعرف الأقرب والامثل لهذا المصطلح من وجهة نظره الخاصة.

---

[1] عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخيج العربي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغـــداد، **1980**، ص **11.**

[2] إبراهيم فاضل، في الأغنية الشعبية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، **1980**، ص **29.**

من كل ماسبق يتراءى لنا في كثرة التعريفات من حيث اتفاقهـــا وتعارضـــها، أهتمامها بجانب دون آ خر من مقومات الأغنية الشعبية بحيث يصعب صبها جميعـــا في تعريف شامل وحاسم فبينما يرى البعض ان الأغنية الشعبية ملكا مشاعا ومختـــزن في الضمير الفني للجماعة ،يرى البعض الآخر ان اصطلاح الأغنية الشـــعبية ينبغـــي أن يتسع ليشمل الأغنية التي تنسب لفرد بعينه ،ثم تشيع بين الناس فيتعلقون بها ويحفظونها ويرددونها لأنهاتعبر عن آلامهم وطموحهم وتؤدى وظيفتها من ناحيـــةتتبيث القـــيم والتطلعات الشعبية ويرى البعض الآخر أن الانتشار أحد عناصر الأغنية الشـــعبية اذ كيف تكون شعبية دون ذلك؟

فالتسمية تنطق بذلك دون حاجة لذكرها .ويفتح البعض الباب أمـــام حـــق الإضافة بالتغيير والتعديل سواء في النص او اللحن خلال المرحلة الطويلة التي تجتازها الأغنية منذ بزوغها حتى وصولها للشعب وتعايشها معه على أســـاس أن المجتمعـــات الانسانية في تطور مستمر ،وأن ما كان ملائما لظرف ينبغي مراجعتهفي ظرف ىخر للنظر في مدى ملاءمته حاليا ،فان هذا يعطي ثراء متجددا ،ويجعل منها تتعبيرا صادقا على التراث الشعبي في كل زمان ومكان .

وليس هناك شك في أن جميع التعريفات لاتنكر شعبية الأغنيـــة بمعـــنى أ ستقبال الجماعة الشعبية لها وترديد هم أياها ، ولكنها تختلف بعد هذا فيما اذا كـــان من الضروري ان تكون هذا الأغنية نابعة من الجماعة الشعبية الاصلية فقط، أو أنـــه اذا كان من الممكن أن نضاف الى هذه الحصيلة تلك الأغاني التي تستقبلها الجماعات في اي مكان ما مؤلف بعينه ،ثم تذيع وتنتشر بينها .

هذه التعريفات المختلفة تدلنا على أن ليس كل أغنية شـــعبية جـــديرة بهـــذا الاسم، وإنما الأغنية الشعبية أعمق جذورا في تربة الحياة الشعبية وأكثر تفننا في التعبير عن وجدان الشعب وهمومه، وإنما تعيش في ذاكرة الأجيال كجزء من موروثاتها الـــتي تناقلتها دون علم بمؤلفها، رغم أنها في الأصل كان لها مؤلف، أي ترجع إلى فـــرد أو جماعة تتناساها الاستعمال الشعبي بفعل التعديل فيها.

و تعتمد الأغنية الشعبي في المجتمع، بالدرجة الأولى، على ما تؤديه من وظائف، وما تعبر به عن تطلعات ذلك المجتمع وآماله، وليس معنى هذا أنها خالية من المضامين الأدبية أو التعابير الفنية.

و قد ألف إبراهيم فاضل كتاب في الأغنية الشعبية بعنوان"الأغنية الشعبية" إلا أنه خلا تماما من تعريف الأغنية الشعبية، ولم نعثر فيه إلى إشارة إلى بعض فنون الغنـــاء الشعري كالقصيد

الأغنية الشعبية والوجدان الجمعي .

والا غنية الشعبية كما هو معلوم تعد معيارا حقيقيـــا للتعـــرف علـــى ذوق وحضارة الامم اذ انهـــا صـــورة مباشـــرة مـــن صـــور التعـــبير عـــن المشـــاعر الاجتماعيةوالوجدان الجمعي للشعب كما انها مصدر اساسي من مصـــادر التـــراث الشعبي الأدبي وأيضا هي موضوع هام

في الدراسات الشعبية ،لما تتضمنه من تصوير لفكر ووجدان الأمة .

فلأغاني الشعبية تؤدى كضرورة من ضرور يات الحياة اليومية للمجتمع .كما تستخدم الأغاني الشعبية كوسيلة من وسائل التعرف على المستوى الفكري للمجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والأدبية وتآلفها اللحـــني وتـــداخل إيقاعاتهـــا الصـــوتية والموسيقية .

وتؤدي الأغنية الشعبية وظيفة إجنماعية لكونها تعد تعبير مباشر عن الممارسات اليومية للحياة لذلك نرى علماء الإجتمـــاع ودارســـو الأنتروبولوجيـــا الثقافيـــة ،والمتخصصون في اللهجات وعلوم الموسيقى .

وتجمع الأغنية الشعبية في داخلها بين قيم الشعب المتوارثة وأسلوب معايشـــة حاضرة وتطلعات مستقبلية .وتعبر في نفس الوقت عن عادات وتقاليد المجتمـــع بمـــا تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية .

وكذلك فمن خلال دراسة الأغنية الشعبية يمكن لنا أن نتعرف على النظـــرة التأملية للشعب وتجربته العملية في صنع الحياة وإعطائها قيما تؤكد وجوده الإنســـاني وفق إرادته وظروف البيئة التي تحوطه وما يضفيه الإنسان من تطور خلاق لجوانـــب الحياة في مختلف المراحل التي مر بها المجتمع .

2. التعريف المقترح للأغنية الشعبية:

وبعد التعرض للتعريفات المختلفة للأغنية الشعبية ،وتحليلها الى الى خصائصها المختلفة ،والتعليق على كل منها ، فإن الباحث يقدم تعريفه المقترع للأغنية الشعبية وهو كما يلي : ((الأغنية الشعبية هي التي تتواتر شفاها بين افراد الجماعة مكتســـبة صفة الستمرار لأزمنة طويلة ، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف ، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة والنقصان .اي انها إبـــداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع))1

ومن لبديهي ان لكل شعب ولكل امة التراث الغنائي الخاص بهما ، فهو التعبير الإبداعي الفني الذي يتوسل به المجتمع للتعبير عن ظروف حياته المعيشية والأحـــداث التي تحث له خلال حياته . ولهذا يعتبر التراث الغنائي الشـــعبي خلاصـــة الخـــبرات الانسانية على مدىالتاريخ. وقد اصطلح على تقسيم التراث الشعبي إلى نوعين:

01 ــ التراث الشعبي المادي

02 ــ التراث الشعبي الروحي

والتراث الشعبي الروحي هو الذي يهمنا لأن المادي هو من إختصاص دائرة الفنون التشكيلية والهندسة المعمارية ..الخ.

ويختلف التراث الشعبي الروحي على المأثور المادي ، حيث أن هدا الأخير هو وسيلة الأتصال المرئي بين الفراد ، وهو الصحف المنظورة بنشاط إ نساني خـــلاق . ونجده في كل البيئات وعلى كل المجتمعات بنسب مختلفة واشكال متنوعة .

وهو الوسيلة التربوية الفعالة ، والتي تحدد الإحتياجات الإجتماعية وو ظائفها وادوارها في الحياة . وهو أيضا الاستدلال الاستقرائي الدي يمثل عنصر الحركة والقوة الدافعة لحماية الشخصية الثقافية ، وكل الأنشطة الإجتماعية .

وهو كدالك الإستدلال الاستنباطي الدي يرتكز على التجربة القيدة بالضوابط التاريخية الموروثة.

وهو مزيج من عالم انتاجي اتباعي ، وعالم انتاجي ابداعي ، ويعد شكلا من أ شكال التكراروالتكيف ، أي له جدور صناعية تقليدية . وافرع تطورية وفقا لحلقات تاريخية متصلة .

أما التراث الروحي الذي يتفرع هو الآخر غلى فرعين اساسين هما :النثر والشعر وهذا الأخير هو الذي يندرج في دراستنا الراهنة.

أننا نعرف ان كل تراث شعبي لا بد وان يصدر عن طبقة اوفئة معينة من الشعب ،يشكل في النهاية التعبير عن حياة الشعب وحضارته وتقاليده الاجتماعية.

إن التراث الغنائي الشعبي يتصف ببساطة اللحن ، وتكراره كلها عناصر تؤهل التراث الغنائي الشعبي إلى الأهتمام به ودراسته دراسة علمية .

وينطبق على الأغنية الأغنية الشعبية ما ينطبق على أنماط التراث الشعبي من أنها مرآة تنعكس عليها عواطف الإنسان الشعبي وطبيعته وتفكيره إنها ترتبط بأحاسيس الناس وتتواصل مع مشاعرهم .إنها تتميز بالنغمة واللحن مما يجعلها تنتشر وتتغلغل داخل الإنسان الشعبي . وقد وصف أحد الدارسين الأغنية الشعبية بأنها واحدة من من أعظم الغاز التجربة افنسانية ، فهي بلا شك ملك لا لناس أو العامة ومع ذلك فغن الناس لم يقوموا بصنعها ، وكذلك فإنها ليست تعبيرا تم بطريقة خفيةعن الحياة العاطفية للناس ، لأنها على العكس من ذلك نتيجة حصادالمهارة الفنية الفردية من خلال عمل عدد غير محدد من المغنيين الشعبيين الذين اسهموا في فترات زمنية متواصلة في صقلها إلى أن وصلت غلينا في شكلها الحالي

وكثيرا من الاغاني الشعبية تعتبر قالبا تصاغ على لحنه نصوص عـدة تلائـم العصور والحوادث . ولكن لها القالب اللحني نفسه. ومعظم البلاد العربية تتشابه في هذه القوالب اللحنية ولكن تختلف الكلمات واللهجات .

إن الأغنية الشعبية شكل متعدد الجوانب من اشكال التعبير الإنساني ومتأصل لدرجة يصعب معها تحديد افضل الإتجاهات لتناولها .والذي يهم الباحثين التراثيين هو التحقق من مكانة الأغنية الشعبية في حياة الناس ، ومعرفة قوانينها اللحنية .

ويلاحظ جميع دارسي الأغنية الشعبية أنها ذات طبيعة غنائية ،أي أنهـا ذاتيـة للغاية ،وانها تعالج موضوعها بقدر من الجدية ،وأن مزاجها ليس مزاجا مرحا .علـى الرغم من أنها عاطفية بدرجة كبيرة ، لأن هذه العواطف تتميز بالبساطة وليس فيهـا مشكلة أوصراع .وإن معانيها شفافة.

إن جميع صنوف الأغنية الشعبية من أفراح وأتراح وألعاب ،وعمل كلها جميعا كانت تحمل في اصلها قيما دينية سحرية ،وأنهاكانت تشارك التعاويذ في طبيعتها .

وإن الجانب الموسيقي مهم في الأغنية الشعبية ،وله ارتباط كـبير بخصائصـها العامة . فلأغنية الشعبية تنتقل من مغني إلى ىخر وتسهم الموسيقى مساهمة كبيرة ،إذ تعد عاملا فعالا في تقوية الذاكرة عند المغنيين . هذا علاوة على أنه بدون الموسـيقى تصبح الأغنية الشعبية خالية من تقاليد تحكم وجودها . فاللحن يضـيف الكثـبر إلى كلمات الأغنية الشعبية ، ويزيد من تأثيرها ويعمقه . مع أنه لحن بسـيط يسـتخدم عددا من الوحدات الموسيقية البسيطة التركيبتناسب خبرة المجتمع ومعرفته الموسيقية .

خامسا /منطقة الشرق الجزائري:

من أهم متطلبات الدراسات النظرية والإمبريقية هو تحديد مجالهـا الجغـرافي ليتسنى للباحث حصر العناصر والمتغيرات التي تشملها الدراسة استنادا إلى محـددات مكانية معلومة تنطوي على عدد من الأبعاد التي تضفي عليها طابعا مميزا.

و عليه تتضمن منطقة الشرق الجزائري مجتمعات محلية متباينة من ناحية درجة التحضر والتطور الاقتصادي، أي هناك تدرج في هذه المجتمعات ابتداء من الجبلية إلى المتحضرة

و يعكس هذا التدرج أنماطا مختلفة من الأغاني الشعبية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من حياة السكان.

و هذا التنوع يعبر عن شكل الأغنية ومضمونها، كما هي معيشة في مختلف المجتمعات المحلية التي تشملها منطقة الشرق الجزائري باعتبارها منطقة جغرافية أو مساحة مكانية، يشغلها مجموعات من الأفراد الذين يشتركون في ثقافة عامة، وينتظمون في بناء اجتماعي محدد ويكشفون باستمرار عن وعي يميزهم وعن كيانهم المستقبل كجماعة.

و على الرغم من أن الخلاف كان ولا يزال كبيرا حول تحديد أنسب الطرق لدراسة منطقة الشرق الجزائري أو غيرها من المناطق كوحدة لتنظيم الاجتماعي، إلا أننا نعتقد أنه ليس هناك مجال للتساؤل حول ضرورة تحليل واقع الأغنية الشعبية في ضوء التفاعل باعتباره نساق اجتماعيا.

و من ثم لا يختلف أسلوب الدراسة هنا كثيرا عن الأساليب المستخدمة في وصف النسق الاجتماعي الأكبر (المجتمع) وتحليله على اعتبار أن منطقة الشرق الجزائري تمثل مجتمعا أصغر داخل مجتمع أكبر، يشتمل بناؤه على أنساق المكانة والأدوار، وميكانيزمات للضبط، ونسق قيمي، ونسق للتدرج الطبقي، وبناء للقوة والسلطة، إلى جانب المؤسسات النظامية المختلفة التي تقابل ما يشتمل عليه النسق الاجتماعي الأكبر، وفي اعتقادي أن مدخلا مثل هذا لدراسة منطقة الشرق الجزائري لن يفيد فقط في تمييزها عن غيرها من مناطق الوطن، بل سيفيد أيضا في الكشف عن تمايز أشكال المناطق المحلية التي تندرج معا تحت نسق اجتماعي أكبر (المجتمع).

و بطبيعة الحال تتطلب محاولتنا هذه أن يكون لدينا مخطط لتنميط المناطق التي تشملها منطقة الشرق الجزائري كمنطقة كبرى، يتميز بالوضوح والملاءمة النظرية، إلا أنه ولسوء الحظ يبدو أن تحقيق هذا المطلب يكاد يكون أمرا صعبا، إن لم يكن مستحيلا.

إن هناك مئات المتغيرات التي يمكن استخدامها للتمييز بين سكيكدة وقسنطينة وبجاية وباتنة وبسكرة ..إلخ. فبمقدورنا - على سبيل المثال لا الحصر - أن نصنف المناطق الصغرى للشرق الجزائري على أساس حجم السكان وكثافتهم أو على أساس الخصائص الإيكولوجية، أو على أساس الخصائص الثقافية والاجتماعية، أو على أساس النشاط الاقتصادي المسيطر...إلخ.

إن الأخذ بأي من هذه المتغيرات سيعطينا تنميطا معينا متدرجا يعكس أنماطا من التباين سواء في الأسلوب الحياتي والتصرفات أو درجة الحضارة وهذا التباين دفع الكثير من الباحثين إلى التعمق في دراسة مدى ارتباط الأغنية الشعبية به، ومدى تعبيرها عن مختلف أساليب الحياة سواء أكانت بدائية أو متحضرة.

و من ضوء هذه الخلفية يمكننا القول إن منطقة الشرق الجزائري تتكون من مجموعة من المجتمعات المحلية التي تسود بين أفرادها قيم عامة وشعور بالانتماء واعتماد متبادل فيما بينهم، فضلا عن الروابط التي تجمعهم.

ورغم اختلاف هذه المجتمعات من حيث تطورها الاقتصادي والاجتماعي إلا أنها تندرج ضمن نسق اجتماعي يعكس نمطا معينا من التفاعل وأشكال مختلفة من التغيير.

و هذا يعني أن مضامين الأغنية الشعبية والألفاظ المستخدمة وطريقة أدائها تختلف من منطلقة قسنطينة بصفتها قطبا حضريا وصناعيا.

و الحقيقة، لقد استأثرت محاولة دراسة الأغنية الشعبية في منطقة معينة من خلال

ثنائية مقارنة، أو من خلال متصل متدرج، باهتمام الباحثين والدارسين فتـــرة طويلة، لكن السنوات الأخيرة الشعبية أو أية ظاهرة أخرى باعتبارها ظاهرة تســـتحق الدراسة لذاتها ودون حاجة إلى مقارنتها بظواهر أخرى معارضة.

ووفق هذا التصور يبدو أن دراسة الأغنية الشعبية بمنطقـــة الشـــرقالجزائري تستحق التمحيص والبحث لارتباطها بحياة الناس وتبدلها.

و لذا تشكل منطقة الشرق الجزائري نطاقا جغرافيا تتداخل أنشطته المعيشـــية وترتبط بمجموعة المشاعر، والأحاسيس، وأنساق القيم، والمعايير الأخلاقية وغير ذلك من موجهات السلوك والتفاعل اليومي.

وتواجه الباحث في هذه المنطقة صعوبة في محاولة وضع معايير لكل ماهو إنتاج شعبي ، مادي أوروحي كما تواجه اتجاهات عدة في غطار تحديد تعريفـــات واضـــحة لمفهوم الثقافة بنوعيها المادية والروحية ودلالتها ومكانتها ضمن المناهج البحثية لعلـــم الماثورات الشعبية .

بالرغم أن الإهتمام بتسجيل المأثورات الشعبية ليس بالأمر الذي كان مستبعدا في الفكر العربي القديم . كما أنه ليس بالأمر الجديد في تاريخ دراسة الغناء والشـــعر والعمران العربي طوال عصور ازدهارها . والذي نرى أنه قـــد تم بمنهجـــة وصـــفية وعلمية أيضا .

ذلك لأن الأهتمام بالشعر والعمران والإنسان وشؤوهم . كان من الدراسات الأساسية في النهضة العلمية العربية .

ونرى ذلك جليا في النهج الإجتماعي الذي أسسه ابن خلدونفي بحوث اللغة العربية وموسيقاها عند الخليل وسيبويه ، وفي التسجيلات التاريخية عند ابن بطوطـــة والجبرتي وهناك اعمال عظيمة قد حققها علماء اجلاء امثـــال الفـــاربي والجـــاحظ ، والمقريزي وابن ثغري بردي والأصفهاني

وإذا كان بحثنا هذا مقتصرا على منطقة معينة هي الشرق الجزائري فـإن الباحـث يصل إلى نتيجة تتمثل فأن كل الشعوب العربية من المحيط إلى الخليج تتشـابه رغـم تواجد بها بعض العشائر من الأقليات تعيش بينها وهذه العشائر لها ممارساتها الحياتيـة والعملية والإسترزاقية وأعرافها الثقافية المحدودة والموروثة من جيل إلى جيل ، منـها الغوص والصيد وجمع المرجان وصناعة السفن وأدواتها وعاداتها ومنها فلاحـةالأرض وحصادها وأساليب الري ومستلزماتها . ومنها القنص والرعي والترحال والأعيـاد والمواسم الدينية والموسيقى والغناء تلك الممارسات الحياتية واليومية وتلك النـواتج الثقافية والأعرافية هي في مجملها تشكل محاور الثقافة الروحية المتشـابهة والمتواجـدة بالشرق الجزائري .

الفصل الثاني

تطور الأغنية الشعبية وخصائصها

أولا: تطور الأغنية الشعبية.

ثانيا: أنواع الأغنية الشعبية.

ثالثا: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري.

رابعا: تصنيف الأغنية الشعبية.

خامسا: خصائص الأغنية الشعبية

تطور الأغنية الشعبية وخصائصها:

يدور موضوع هذه الدراسة حول واقع الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري ويسعى للوقوف على التغيرات التي طرأت على شكل الأغنية الشعبية ومضمونها في مختلف مستويات التحضر لمجتمع الدراسة.

و تعد دراسة الأغنية الشعبية، ووصف كيان وجودها أو تشخيصه في المجتمع من الدراسات الهامة والحديثة في الآداب والأنثربولوجيا.

فهي أسلوب تحليلي يساعد على فهم عادات المجتمع ومعتقداته وما يسوده من تنوع في أنماطها وتجسيداتها وتغيراتها

و على الرغم من إدراك الأدباء والباحثين لأهمية دراسة الأغنية الشعبية في وقت مبكر إلا أن الاهتمام بدراسة قضاياها جاء متأخرا، وبرز بصفة خاصة خلال النصف الأول من هذا القرن، وأن يلمس اهتماما متزايدا من جانب الباحثين بإجراء دراسات[1] إمبريقية حول ارتباط الأغنية الشعبية بنسق معين من الشخصية.

---

[1] إشارة إلى البحوث المتفرقة في مجال دراسة الأغنية الشعبية التي نشرت في مجلة الفنون الشعبية المصرية والمجلات العراقية كالتراث الشعبي والمورد.

و تمثل تلك الدراسات اتجاهات عديدة في تناول الأغنية الشعبية، وموضوعاتها وأنواعها، على أن أهم الدراسات التي صدرت مكرسة لدراسة الأغنية الشعبية في كتب هي:

أ. الفولكلور الغنائي عند العرب، نسيب الاختيار، (دمشق

ب. الأغنية الشعبية، أحمد مرسي (مصر).

ج. الأغاني الشعبية، عبد الرزاق الحسني (العراق).

د. الطرب عند العرب، عبد الكريم العلاف (العراق).

ه. الغناء العراقي، حمودي الوردي (العراق).

و. الأغنية الشعبية في قطر، سليمان الدويك (قطر.

ز. كتابات نمر سرحان وتوفيق زياد عن الأغنية الشعبية الفلسطينية، دراسات أحمد رشدي صالح، عبد الحميد يونس في مجال الغناء الشعبي حيث أفردوا فصولا مهمة لأغاني العمل وأغاني الأطفال في مؤلفاتهم.

وأصبح الاهتمام بدراسة الأغنية الشعبية أكثر وضوحا في الأدب بعد أن كان محصورا في إطار الأنثروبولوجيا وعلم الفولكلور[1].

و يوضح التراث النظري المرتبط بموضوع الأغنية الشعبية اتفاق الدارسين والمحللين رغم اختلاف منطلقاتهم الفلسفية على ارتباط الأغنية الشعبية بالعقائد والطقوس وإشباع الحاجات النفسية والاجتماعية، والترويح عن النفس والتعبير عن مسيرة الإنسان في مراحله المختلفة، غير أنهم – أي المحللون - يختلفون في تحديدهم لمصادر الأغنية الشعبية وطبيعتها، فبعضهم يرى أن الأغنية الشعبية تعبير عن "الأنا" الاجتماعي، فهي منغرسة في التراث.

وإن عملية تسجيل وتدوين الغنية الشعبية من على شفاه الناس وكذلك تسجيل الرقص الشعبي وخطواته ونغماته من آلات هؤلاء المغنيين كآلات الكمان والزرنة وتحريك الأرجل كان قد بدأ فيه الباحثون في بريطانيا مبكرا أي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . ومن اهم الباحثين في هذا المجال هم : جون برودوود . سابيني بيرنح .جولد . لوسي

إن تفاعل هذه العاصر يؤدي إلى خلق نمط اجتماعي معين يعبر عن واقع محدد.

و في هذا السياق تعتبر الأغنية الشعبية تجسيدا حيا لهذا الواقع[2]

كما ظهرت دراسات أكاديمية ونقدية في الشعر الشعبي بها إشارات إلى الأغنية بشكل أو بآخر:

1. الشعر الشعبي، د. العربي دحو (الجزائر).
2. مباحث في الأدب الشعبي والموال البغدادية، عامر رشيد السامرائي (العراق).
3. الأصالة في الشعر الشعبي العراقي، جميل الجبوري، ...إلخ.

[1] آدم كوبر، الأنثروبولوجيا والأنثبوبولوجيون (عرض سعيد المصري)، في الكتاب السنوي لعلم الاجتماع، العدد7، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 317.

[2] محمد الجوهري وعلياء شكري، الفولكلور في علم الاجتماع الريفي، والحضري، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص27، 112.

أولا/ تطور الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية من الفنون التي تطورت مع تطور الرقص والطقــوس، والــتي ارتبطت منذ البداية "بعالم العقائد والطقوس والتي خدمت بالدرجــة الأولى إشــباع الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية... ولا تتوقف علــى المواضــيع الروحيــة فحسب بل تمتد إلى المواضيع الدنيوية والمحرمة"[1].

و الأغنية الشعبية قديمة قدم وجود الإنسان، حيث كانت غذاء روحيــا لــه، ولحنا ينبعث من وتر الحزن في قيثارة الحياة، وصدى لنوازع النفس في الأمل والتطلع للمستقبل، وبحرا تتلاطم فيه أمواج التفكير الشعبي ببساطة وعفوية.

و ظلت الأغنية الشعبية عبر العصور المتعاقبة تعطي ظلالا واضحة ترتسم فيها شخصية قائلها.

حيث أننا لما نحلل تلك الأغاني نجد في كل كلمة أشياء هذا الإنســان الــذي عصرته الحياة، وجابهها بصلابة، ورباطة جاش وخرج منها صامدا شامخا غير منــهار، وعن معاناة صادقة لا زيف فيها ولا تعقيد.

و الأغنية الشعبية صادقة المرمى، لأنها انبعثت من نفــس جربــت الحــوادث بصدق، وكثيرا ما تنبعث من الأغاني نوازع ونجوى ووجود.

و تشكل الأغنية الشعبية عند العرب ثروة قومية كبرى، لما توافرت فيها مــن خصائص تعبر أصدق تعبير عن روح الشعب العربي.

و لم تلق الأغنية الشعبية اهتماما خاصا من المؤرخين القدامى، وبخاصة مؤرخي الموسيقي؛ إذ انصرف اهتمامهم إلى الغناء الكلاسيكي اعتقادا منــهم بــأن الأغنيــة الشعبية لا تستحق منهم أي اهتمام، لا في مادتها الغنائية ولا شعريتها، ولأنها لا تمثــل المستوى الأدبي والفني للفئة الحاكمة التي كان يكتب لها التاريخ في العصور الخالية.

---

[1] إبراهيم الحميدري، أنثولوجيا الفنون التقليدية، ط1، دار اللاذقية، 1984، ص 112.

لكن لا نستطيع القول بأن المؤرخين قد أغفلوا ذكر الأغنية الشعبية إغفالا تاما، بل إن بعضهم تطرق إليها بإسهاب وتحدث عنها فقط عندما تحدث عن مختلف الألوان الغنائية الأخرى، "أما أن يفرد لها كتابا ويقتصروا الكلام عليها، فهذا الأمر لم يحدث في التاريخ الحديث"[1].

و لقد خلد الشعب حياته في أغانيه، فلم تكن هذه الأغنية مجرد مبدعات فنية وإنما لوحات تصور مختلف أوجه الحياة، فهي تعبير مشترك لما يخطر في قلوب الناس.

و قد كانت الأغنية الشعبية رفيقة حياة الإنسان في بيته، وحقله، ومرعاه، ومبدعه، فصورت بذلك روح الشعب الذي ينتمي إليه الإنسان الأول وصارت مع الزمن تشكل إرثا وطنيا يضاف إلى هذا الإرث في كل حقبة من التاريخ ثروة جديدة يتجسد فيها الطابع المميز لتلك الحقبة والخصائص البارزة لها.

فصارت باقة لتقاليد طوت الأيام منها على أشياء وأبقت على أشياء، بحيث أصبحت الأغنية الشعبية لوحة من لوحات تاريخ الشعب ومراحل تطوره.

ثانيا/ أنواع الأغنية الشعبية:

للأغنية الشعبية عدة أنواع، ولكنه يمكننا أن نقسمها وفقا للوظيفة التي تؤديها إلى ثلاثة أقسام:

1. أغاني المناسبات الاجتماعية.
2. أغاني العمل.
3. الموال.

وبعض الباحثين في التراث قسمها إلى الأنواع التالية:

---

[1] نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 273.

أغاني المناسبات وأغاني البحارة وأغاني الفلاحين، وأغاني الثـــورة التحريريـــة والأغاني الحضرية ذات الطابع الأندلسي[1]، في حين قسمها باحث آخر[2] إلى ثلاثـــة أنواع أيضا ولكنها تختلف عن التقسيمات الأولى، حيث قسمها إلى: أغـــاني الحيـــاة، والأغاني الدينية، وأغاني القيم المثالية.

و عند قراءتنا لتاريخ الأغنية الشعبية نجد أنها طبيعة في النفـــوس، وأنهـــا لغـــة العواطف والقلوب.

و نجد لكل أمة نوعا من الغناء، فعند العرب كان للغناء ثلاثة أوجه[3]: النصب والسناد، والهزج، أما النصب فغناء الركبان والقيان، وأما السناد فهو الخفيف الـــذي عليه، ويصحبه الدف والمزمار فيثير الطرب والسرور، وكانت هذه الأوجه من الغناء منتشرة في كبريات المدن كالمدينة والطائف وخيبر ووادي القرى.

---

[1] محمد عيلان، الأغنية الشعبية، محاضرة ألقيت على طلبة ليسانس اللغة والأدب العربي بجامعة عنابـــة للســـنة الجامعية **1990-1991**، ص **04**.

[2] هـــ. ز.أولكن **H.Z. Ulken** مصادر شعبية للثقافة المعاصرة، تر. د. حسين الـــدافوقي، مجلـــة التـــراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد الفصلي الأول **1986**، ص **184** الذي قسم الأغاني الشعبية تبعا لموضوعاتها إلى ثلاثة أنواع:

1. أغاني الحياة؛ وتبدو على أنماط مختلفة وتتمثل الأغاني خاصة الفئات صغيرة في الأغاني المحليـــة وفي أغـــاني القبائل وشبه الرحالة.
2. الأغاني الدينية:

أ. ما يدور حول جوانب الزهد والتقوى كالتي تنشد حول سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وصـــحبه الكرام والمنقبات النبوية والتراشيح وما إليها، كذلك الأناشيد الدينية المدرسية من هذا القبيل تكـــون منها محلية ومنها ذائعة عامة مشهورة.

ب. أغاني الطرق الدينية القديمة والتكايا.

3. أغاني القيم المثالية، وهي ما تدعو إلى قيم أخلاقية وتكون محلية أو عامـــة تشـــيد ببطولـــة الأبطـــال أو بذكريات مهمة عند الشعب يعبر عنها بالقصائد الشعبية المثالية أو بأشعار البطولة المحلية.

Folk resources of modern culture, by H.Z. Ulken.

[3] أ؛مد شلبي، الأفراح والموسيقى والغناء، جريدة الاتحاد الوطني، أبو ظبي، **87**.

ولكن بعض الباحثين يرجع أصل الغناء إلى أربعة وهي: (مكيــان ومــدنيان، فالمكيان هما: ابن سريح وابن محرز، والمدنيان هما: معبد ومالك)[1].

و في عهد الدولة الأموية حدث الاهتمام بالغنــاء والموســيقى، وفي الــدول العباسية زادت العناية بهما ونالا خطوة كبيرة كغيرهما من العلوم والفنون، وحســب المراجع التاريخية فإن النصب والحداء متشابهان جدا، في حين يرى آخرون أن هنــاك اختلافا بينهما، فالحدا، مثلا كان ينشد لحث الإبل على السير أو لتجميعها إذا تفرقت وذلك حسب القصة التي يرويها ابن رشيق عن مضر بن نزار.

بينما النصب، كما يذكر ابن رشيق أيضا وابن خردانة وغيرهما، فغناء القيــان والركبان ويقال له له جنان أين عبد الله بن هبل فنسب إليه، ومنه كان أصل الحــدا كله، وأما السناد فهو الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات المتعددة النــبرات، وجــاء عندهم على ستة ألوان، الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه.

وتختلف أنواع ا لأغنية الشعبية بأخلاف المناطق والأقاليم فمثلا على مســتوى العالم العربي نجد أنواع مختلفة لها قواعد وأصول منها ماهو مشترك وشمولي ومنها مــا تختص به منطقة عن أخرى أو بلد عن آخر وهذه النواع هي : (الأهزوجة .الأغنيــة الحرة . النشيد. الموال . القصيدة الغنائية . الموشح . المغناة . الغناء الديني بمختلــف فروعها الأنواع السابقة الذكر نجدها في كل منطقة من المناطق العربية في حين لا نجد نوع آخر يمتاز بالخصوصية المحلية حيث انه لكل منظقة نوع خاص تمتاز به عن المناطق الأخرى وهذه الأنواع هي :

[1] ابن رشيق، المرجع السابق، ص **313**، **315**.

(الدور الذي يوجد في مصر . والقدود في ســوريا . والمقــام في العــراق . والمألوف في الجزائر والمغرب وتونس . وأغاني الزار في السودان . والصوت والغنـــاء البحري في اليمن والخليج العربي . وحتى يمكن لنا معرفة كل نوع سنشير إلى كـــل نوع من الأنواع السابقة

بأختصار وهذه الأنواع التي نقدمها الآن موجودة فب كل المناطق العربية .

أ. ولتكن البداية مع الأهزوجة .فماهي الأهزوجة وأين تتواجـــد ؟ إنهـــا بأختصار نوع من الأغاني الشعبية العربية القديمة يطلقون عليه في مصر أسم (طقطوقة) وذلك لخفة اللحن وسهولة حفظ هذا النوع وهي أغنية شعبية تتوسل باللهجة العامية فقط وتلحن بسلم موسيقي واحـــد ، وفي اغلب الأحيان يقتصر لحنها على جنس موســيقي واحـــد فقـــط ، أي لايتعدى لحنها حدود الأربع أو الخمس درجات صوتية . وهذا النـــوع من الأغاني الشعبية ينقسم إلى نوعين . النوع الأول مجهول المؤلف وهو إنتاج عفوي ، وتتميز ببساطة في اللحن ونوع آخر معـــروف القائـــل والملحن والنوع الثاني هذا نجد لحنه يحتوي في أغلب الأحيان على أكثر من جنس موسيقي أي يلحن الجزء الأول من الأغنية (المذهب) في سلم وتلحن الأجزاء الأخرى (الأدوار) في سلالم أخرى . وقـــد تكـــون في أجناس مختلفة . إن إيقاع الأهازيج الشعبية بسيطة . وتحث الأهزوجـــة على العمل والتغني بالأوطان أو تمجيد الأبطال والشهداء وغيرها مـــن المواضيع السياسية والإجتماعية والاخلاقية .

1. الموال
2. اغاني الطفال بمختلف انواعها
3. اغاني الأفراح (أغاني الختان . أغاني الزواج ......)
4. أغاني العمل

5. الأغاني الدينية (المولد النبوي . اغاني الحج . الإبتهالات ....)

وهكذا فمنذ القديم، عبر الإنسان في غنائه الشعبي عن مشاعره وأفكـــاره في ألحان بسيطة وقصائده ومقطوعات سهلة (وقد كان هذا اللون مـــن ألـــوان الغنـــاء الشعبي صورة من صور الوجدان المتعددة الألوان، وفي الوقت نفسه، المـــرآة الـــتي عكست الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمرحلة التاريخية التي عاشـــها المجتمع الإنساني

ثالثا/ الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري:

والأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري، كأي أغنية شعبية في أي منطقـــة من مناطق الوطن، ترجع إلى أجيال الأمم البدائية ومعتقداتها الطقوسية الفطرية، وعن عوامل محلية إقليمية من أثر البيئة المكانية والزمانية التي تؤثر فيها تأثيرا بينا.

ولهذا نجد أنواع هذه الأغاني تشبه أنواع الأغاني الأخرى، وتشـــترك معهـــا كذلك في بعض الخصائص حينما ترجع للأصول القديمة الأولى، وليس غريبا على هذا الأساس عندما نجد أغنية واحدة تغنى في منطقة الشرق الجزائري، وفي مكان آخـــر كالقبائل والأوراس وبلهجة أخرى لا تختلف إلا في الملامح المحلية التي تتـــأثر بالبيئـــة ومناحي العيش والظروف الطبيعية والاجتماعية.

وسنرى ذلك من خلال تصنيفنا ودراستنا لخصائص الأغنية الشعي

رابعا/ تصنيف الأغنية الشعبية:

ولذلك يمكن تصنيف الأغنية الشعبية بحسب المناطق التي تنتســـب إليهـــا، أو المواضيع (الأغراض) والآلات المستعملة فيها إذا كانت مصاحبة بآلات موسيقية.

لكن تصنيف الأغاني الشعبية له طرق عديدة، فعلى سبيل المثال نجد لجنة (الفولكلور الإيرلندية) تنصف الأغاني الشعبية إلى ما يزيد عن خمسة وعشرين نوعا مختلفا في موضوعاتها وأغراضها.

في حين نجد الباحث التونسي الصادق المرزوقي في كتابه (الأغاني الشعبية) يقسمها إلى قسمين فقط: أصيلة ودخيلة، فيقول:"والدخيلة هي التي رددها التونسيون كل حسب ذوقه، أما الأصيلة فهي من صوغ قرائح التونسيين وبنات أفكارهم)"[1].

كذلك قسم الأغاني التي جعلهاأصيلة إلى قسمين: (حضرية وبدوية).

و لكن رغم أهمية هذا التقسيم، إلا أن الباحث اقتصر فقط على ذكر النصوص دون التطرق إلى الحديث عن خصائصها الفنية.

خامسا/ خصائص الأغنية الشعبية:

بعد محاولة تعريف الأغنية الشعبية والتطرق غلى أنواعها وتصنيفها يرى الباحث أن

الأغنية الشعبية باعتبارها مرتبطة بدورة حياة الإنسان، وتستوعب قطاعات كبيرة من الناس ولدى مختلف الشعوب، تطرح ضمن موضوعاتها هموم الإنسان وطموحاته وتحركاته لتحقيق أفضل شروط الحياة الخالية من القهر والاستلاب، ولذلك فالأغنية الشعبية لم تنشأ من أجل المطالب الاستمتاعية أو لتضييع الوقت وملء الفراغ، وإنما جاءت كضرورة اجتماعية أسهمت بإيجاد علاقات العمل والإنتاج والحاجة الروحية والنفسية للإنسان، لذلك نجد الأغنية الشعبية تتصف بعدة خصائص.

---

[1] المرزوقي الصادق، الأغاني الشعبية، ط1، 1965، تونس، ص66.

وسأعتمد الآن على آراء بعض الدارسين من أجل إبـــراز هـــذه الخصـــائص، ولتكن البداية مع الباحث الألماني أركسندر هجرتي كراب[1] الذي لخصها فيما يلي:

أ ـــ إنها جماعية، بمعنى أن نصها وإن كان يعود إلى فرد، فهي دائمـــا محـــل التبديل والتعديل والإضافة.

ب ـــ هي غنائية، بمعنى أنها ذاتية في المقام الأول، تتناول موضوعاتها بطريقة جديدة، وألوانها كثيرة تشبه ألوان الصناعة الشعبية الريفية.

ج ـــ ليس الفرح هو المزاج العام وإنمـــا كـــثير مـــن الأغـــاني الشـــعبية (ميلودرامي)، كما أن البعض منها ترفرف عليه قسوة الحياة ومرارتها، إن لم نقـــل مأستها.

د ـــ هي انفعالية للغاية، غير أن انفعاليتها بسيطة غير معقـــدة، وكـــذلك أسلوبها بسيط جدا، إنه أسلوب المربعات.

ويلاحظ على الخصائص التي حددها كراب أنه أصاب في بعضها، وحاد عـــن الصواب في بعضها الآخر، فبالنسبة للخاصية الأولى المتعلقة بجماعية الأغنية الشـــعبية، فهي من أهم الخصائص الأساسية، لا للأغنية الشعبية فقـــط، بـــل ولكـــل التـــراث الشفوي، لأنه من صفات الجماعة، لا يعرف له مبدع فرد إلا في حـــالات نـــادرة، و"الأغنية الشعبية جماعية بمعنيين:

أ ـــ إنها جماعية التأليف لما تتعرض له من التغيرات والتعديلات، أثناء تداولها عبر الأجيال.

---

[1] ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر. رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب، القـــاهرة، 1967، ص 133.

ب ـــ إنها جماعية، أي تعكس فكر الجماعية الشعبية ومشـــاعرها وحياتهـــا عامة.

فالأغنية الشعبية إذن.. تجسيد لعقل المجتمع، ومويله الفكرية والأخلاقية"[1].

وحتى وإن كانت الجماعية للأغنية الشعبية ليست دائما متوافرة فيما يتعلـــق بمصدرها، فإنها جماعية بالتأكيد في وجهتها؛ فهي تمثل ثقافات مجموعات من الســـكان تتقارب من حيث الأهمية وتذوب فيها الفرديات وتمحى، إن لم يكن لشيء، فلتماثـــل أفرادها في الميول والنزعات، ويتجلى هذا التماثل في الطابع العقلي للإبداع في عـــدم وجود دعامة عادية تثبت عملية الانتقال لإثرائها، فإن عملية إسناده لفرد معين يدخل في إطار الافتراض والتخمين وهذا لا يعني أن مؤلف الأغنية الشعبية هو فرد واحد.

و الأغنية الشعبية بطبيعتها غنائية ذاتية، حزينة وانفعالية، ومنتشرة وغير مدونة ويتم انتقالها عن طريق المشافهة و"لا يمكن أن توجد بشكل نهائي وأصيل، فهي دائما تتغير وتتبدل مرارا في أثناء عملية الانتقال بالمشافهة، وهي تارة تزداد غنى نتيجة لهذه التغيرات، وكثيرا ما تفتقر وتصبح ذات عذوبة مصطنعة ومبتذلة تارة أخرى"[2].

فالتناقل الشفوي هو سبيل الأغنية إلى الانتشار، وهو السبيل الأوحد الـــذي تسلكه هذه الثقافة عبر الزمان والمكان مع احتفاظها بأصالتها.

لكن حتى التناقل الشفوي أصبح في عصرنا هذا لا يعتبر من المقاييس التي يمكن إدراجها ضمن الخصائص الخاصة بالأغنية الشعبية.

---

[1] أحمد علي مرسي، المرجع السابق، ص 35-36 بتصرف.

[2] أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال سلمان، دار الحقيقة للطباعة والنشـــر، ط1، ســـنة 1970، ص 32.

إن هذه الخصائص تؤكد مدى ارتباط الأغنية الشعبية بالفئـات الاجتماعيـة المختلفة التي تجد ذاتيتها فيها (في الأغنية الشعبية) التي يتم تناقلها لارتباطها بوجـدان الشعب وتعبيرها عن انفعالاته؛ إلها الذات الجماعية الفردية التي تكون ذاتية المجتمع في ماضيه وحاضره، وتعطي ذلك المجتمع والشعب خصوصيته التي يتميز بها ولا يمكـن إرجاعها لأية خصوصية أخرى"[1].

1 ـ قصيدة شعرية شعبية ملحنة :

بالطبع لابد وأن تكون كلمات الأغنية منظومة ومقفاة بحيث تندرج تحت ما يسمى بالشعر الشعبي بما يحوي من المعاني الشعبية التي ينطـوي عليهـا، والجـرس الموسيقي الكامن في كلماها ،لتجد طريقها إلى قلوب الناس ، وتصب هذه الكلمـات في لحن هو أبسط قالب لحني معبر بفنيةأو يتغنى به الفرد وكأنه صاحب هذا اللحـن لأنه نابع منه وليس وافدا عليه يؤديه وهو يسمعه ،ويسمعه وهو يؤديـه في تجـاوب وانسجام .

2 ـ مجهولة المؤلف أومعلومة :

يكاد يكون هناك اجماع على أن الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف والملحن ، فما الذي يمنع أن تكتسب أغنية مدونة معروفة المؤلف أو الملحن صفة الشعبية ، وتذوب في التراث الشعبي حسب تعريف فايس .

فالخلق والإبداع هبة من الله يسبغها على أفراد مختارين من عبـاده ثم يتناقـل الشعب هذا الخلق ويضيف عليه الإبداع الجماعي فمثلا الأغنية المعروفة ب (حيزية) هذه الأغنية

مؤلفها معروف وهو الشاعر الشعبي ا بن قيطون كان قد قام بغنائهـا عبـد الحميد عبابسة ثم إنتقلت منه إلى مطربين آخرين أمثال رابح دريا سة وخليفي أحمـد

[1] آدم كلوبر، المرجع السابق، ص **321**، **324**.

وغيرهم لتتسع دائرة انتشارها ،لتصبح من التراث الشعبي الذي يردده الناس في كل مكان وزمان ز

يرى الباحث أن القصد من الجهل بأصل الأغنية انما يعني القدم وتباعد الزمن بين أول ظهور الأغنية وحتى اللحظة التي اتصفت فيها بالشعبية ،كما انه يعـــني مـــن ناحية أخرى شيوع الملكية الشعبية ، وسقوط الملكية الفردية عنها بحيث تصبح ملكـــا للشعب .فهو مبدعها ومؤديها فب نفس الوقت .

فاذا توافر لأغنية ما بالرغم من معرفة تاريخ وجودها صفة الشيوع ، وردها الناس من هذا المنطلق لا يذكر مؤلفها إلا عند التعرض لها من قبل البـــاحثين ،أو أن هذا المؤلف غاب من الضمير الفني للشعب ،لذلك أصـــبح الشـــعب هـــو مالكهـــا وأدرجت ضمن تراثه الشعبي .

فالجهل بأصل الأغنية فيما مضى ،كان سببه أفتقار الأغنية للتـــدوين ،وعـــدم ندوينها يرجع لظهورها في زمن لم تكن فيه الكتابة قد أنشرت بعد .

كذلك فإن قصور الباحثين والدارسين في القيام بهذه المهمة كان حائلا أمـــام تجدد التراث الشعبي .

3 ـــ منتشرة ومتداولة :

لابد للأغنية الشعبية من الإنتشار ، والتداول بين الناس في المناسبات الخاصـــة والعامة ، وهذا شرط ضروري وحيوي ، وإلالما أصبحت أغنية شعبية إلا أن الإنتشار لابد وأن يقترن بالتداول ، وإلا انقطعت حلقات السلسلة في قنوات وصولها ،ونساها الشعب ، وضاعت وأندثرت ولم تعد تحسب على التراث الشعبي . حيث أن هنـــاك الكثير من الأغاني الشعبية شاعت بين الناس في وقت ما وحققت نجاحا منقطع النظير في وقتها . ثم تندثر وتضيع ويلفها النسيان . ولكن الأغنية التي تلقى القبـــول العـــام .وتظل كذلك لأعوام طويلة .وتصبح وسيلة الشعب التلقائية في التعبير الفـــني عـــن وجوده وأحلامه ومشاعره وفهذه هي الأغنية الشعبية الحقة

4 ــ التعديل بالزيادة والنقصان :

ان التعديل بالزيادة والنقصان سمة من السمات الأساسية في خصائص الأغنية الشعبية .بل هي عناصر مطلوبة أثناء التواتر الشفهي للأغنية ،وهـذا دون المسـاس بالجوهر والأصل . حيث ان الأصالة مطلوبة في الثرات الشعبي بصفة عامة والأغنيـة بصفة خاصة

وهذا لا يعني الجمود والتخلف ، بل ا ن التجديد والحركة والحيوية لمواكبـة ركب

الحياة اي الإضافة المبدعة ، والتعديل الخلاق لمسايرة التطـور دون المسـاس بالجوهر هما الدم الجديد الذي يتدفق في شرايين الأغنية ويعطيها استمرار ا وصيرورة أبدية وذلك بقدر محدود حتى لا نكون في النهاية امام صورة مشوهة للتراث .

وقد لا يتسع المقام لعرض المزيد من خصائص الأغنية الشعبية، لكنـه يمكـن القول إن تناول الإطار التصوري لدراسة الأغنية الشعبية سواء من حيـث تطورهـا وأنواعها أو تصنيفها وتحديد خصائصها، يدفعنا إلى القول بأن الأغنية الشـعبية هـي عبارة عن تغيرات آنية أو مستقبلية لواقع اجتماعي أو دورات معينـة مـن حيـث إحساس الإنسان بمآسيها وأفراحها.

وهذه المادة الشعبية هي عبارة عن واقع معين ومعلومات معينة تعكس تنوعـا عبر الزمان والمكان والانتماء الاجتماعي لحاملها.

ولذلك لجأت الكثير من الدوائر العلمية والحكومية إلى جمع معلومات شـاملة متكاملة عن عناصر الأغنية الشعبية وأبعادها ووضع دليل مفصل لهذه العناصر.

هناك إذا ضرورة لطرق سبل جديدة والبحث عن أدوات تيسر لنا تحقيق هذا الهدف الطموح، أو الاقتراب منه على الأقل.

و ما مدارسنا الراهنة إلا محاولة في هذا السياق، لذلك يبدو واضحا أن تناولنا في هذا الفصل الإطار التصوري لدراسة الأغنية الشعبية يستند إلى فكرة محورية مفادها أن التغير آت لا ريب فيه، وأنه لا شيء يستعصي على التغير.

فرغم ارتباط الأغنية الشعبية بوجدان حاملها إلا أن عوامل الاتصال الثقافي والتعليم، والتكنولوجيا والتصنيع، تلعب دورا كبيرا في زحزحة التثبيت الثقافي، ودفعه خطوات طويلة في طريق التغيير والدينامية.

وهذا بتغير ويرتبط بطبيعة الحال بتغير نسق الأغنية الاجتماعي ليواكب التحولات في جانبي الثقافة: المادي واللامادي.

وفي النهاية لابد من إقرار الحقيقة التي أصبحت متداولة في الدوائر العلمية المعنية بالأغنية الشعبية، هي أنه لا توجد مجتمعات جامدة في معتقداها في وأغانيها الشعبية وأخرى متغيرة.

و إنما هناك متصل يبدأ بأكثرها بداوة وتخلفا، ويتدرج عبر خط طويل يصل في النهاية إلى مجتمعات حضرية ترتبط فيها الأغنية الشعبية بطبيعة الإنسان الاجتماعية والثقافية.

وعلى هذا الأساس فإن النظرة التاريخية لتحول الأغنية الشعبية عبر المكان والزمان تحتم علينا الأخذ بهذا المنظور الذي تجسد في السنوات الأخيرة فيما يسمى بنظرية الخصوصية التاريخية.

على أية حال ، لقد سبق لنا ان بينا في الإتجاهات المختلفة التي فسرت أصل ونشأة الأغنية الشعبية والتصورات التي تحيط بنشأها وكذلك الذين يعود الفضل لهم في تأليفها وكيفية إنتقالها عبر الجيال وقد أخطأ الكثيرون عندما حاولوا الكتابة عن الأغنية الشعبية وهم لا يعرفون خصائص المجتمعات الشعبية حيث ان ((المؤرخ الذي اعتاد الاعتماد على الوثائق المدونة ، والمخطوطات ، لايحترم الدليل الذي يعتمد

على النصوص الشفاهية الي تحفظها الذاكرة ، وقد يشك فيها شكا عميقا ، وهـــو في ذلك مخطئ،)) (1)**لأن الذين مارسوا العمل**

الميداني يعرفون جيدا القدرة التي يتمتع بها الغنون والرواة في حفظ الإبداعات الشعبية من أغاني وحكايات شعبية .

وإذا كانت الأغنية الشعبية تتنوع من حيث الكلمات من منطقة إلى أخـــرى فانها تبقى محافظة على الجانب الموسيقي لها ، وحتى الإشارات التاريخيـــة ولإقتصـــادية والإجتماعية التي تتضمنها الأغاني نجدها متشابهة كثيرا

الفصل الثالث

في منهجية الدراسة

أولا: صياغة الإطار النظري.

ثانيا: فروض وتساؤلات الدراسة.

ثالثا: مصادر المادة الأمبريقية.

رابعا: الأدوات البحثية.

خامسا: أساليب التحليل والت

منهجية الدراسة:

ظهرت فكرة هذه الدراسة من خلال الاهتمام بواقع المجتمع الجزائري ذي الامتدادات التاريخية البعيدة المدى.

فبعد اطلاعي على مجموعة من الدراسات[1] حول الأغنية الشعبية تكون لدي الاعتقاد بأنه لا يمكن ولا يجب أن نترك هذا التراث على هامش البحث العلمي.

ولقد كان هذا دافعا لاختياري مجال المجتمع الريفي والحضري في منطقة الشرق الجزائري حيث يمكن من خلال دراسة إحدى الموضوعات المتعلقة بهذا المجتمع أن أقدم إسهاما في ضوء فكرة الخصوصية التاريخية التي تمثل بداية للتراكم حول الموضوع[2].

ولست بحاجة هنا إلى تأكيد أهمية دراسة الأغنية الشعبية في المجتمع الحضري والريفي فدراستها تقدم لنا من الناحية النظرية صورة عامة عن الإنسان الجزائري، وتلفت النظر من الناحية التطبيقية إلى جوهر الشخصية المحلية وأبعادها التاريخية والاجتماعية والثقافية[3].

فدارس الأغنية الشعبية لا يمكن أن يغفل علاقة الفئات الاجتماعية وما تتمتع به من خلق وإبداع في المجال الشعبي بالجماعات والأطر الثقافية.

وفضلا عن ذلك فإن تحليل الأغنية الشعبية في منطقة محدودة يمكننا من رؤية طبيعة العلاقة بين الواقع الراهن لهذه الأغنية والماضي والمستقبل.

إنها العلاقة الجدلية التي تبين استمرارية التغيير من ناحية، ومحافظة الأغنية الشعبية على كيانها وجوهرها من ناحية أخرى.

---

[1] منها: دراسة حول الأغنية الشعبية للأستاذ العربي دحو، نشرت في جريدة النصر، قسنطينة.

[2] غريب، سيد أحمد، دراسة الطبقات الاجتماعية، الجزء الأول، دار الكتب الجامعية، **1972**، ص**19**.

[3] الخشاب، مصطفى، النظريات والمذاهب السياسية، مطبعة لجنة البيان العربي، **1951**.

ويلاحظ القارئ لهذه الدراسة أنها لا تتحدث عن بناء التراث الشعبي بشكل مباشر وإنما تتخذ من الجماعات المحافظة والمنتجة للأغنية الشعبية مدخلا نحو فهم هذا البناء.

فتحليل بناء الأغنية الشعبية والعلاقة بهذه الأغنية والتحولات من ناحية، وبينها وبين الشرائح لكي نعالج أشكال الأغنية في المجتمع الريفي والحضري بما فيه من تنظيمات وعلاقات أولية.

بل إن مثل هذا التحليل قد هيأ الفرصة للحديث عن المجتمع الجزائري.

ولنحاول الآن أن نتعرف على الخط المنهجي الذي سارت فيه الدراسة.

ونجيب هنا على مجموعة من الأسئلة المحددة.

كيف تمت صياغة الإطار النظري والفروض؟

وكيف تم اختيار الإجراءات المنهجية الخاصة بمصادر المادة الأمبريقية وجمعها وتحليلها؟

وما هي أساليب التحليل والتفسير التي أخذت بها هذه الدراسة؟ وبصفة عامة كيف تخلت على الصعوبات المنهجية التي اعترضتها؟

سوف أحالو في هذا الفصل أن أجيب عن هذه الأسئلة.

أولا/ صياغة الإطار النظري:

في محاولة التوصل إلى رؤية نظرية يمكن أن تشتق منها بعض الفروض لدراسة الأغنية الشعبية في السياق التاريخي المعاصر للمجتمع الجزائري، كان علي أن أدخل في حوار نقدي مع الاتجاهات النظرية السابقة التي حاولت معالجة نشأة الأغنية الشعبية ومكوناتها وتطورها، ودورها في المجتمع في تواصل الأجيال واستمرار خصوصية المجتمع وهويته.

ولكن قبل الدخول في هذا الحوار النقدي تم التعرف على المناقشات النظرية التي دارت حول مفهومي: الأغنية الشعبية والتراث الشعبي، حيث اتضح أن مفهوم الأغنية الشعبية قد أصبح ومفهوما محوريا في تحليل السلوك الاجتماعي والبناء الشعبي عند الاتجاهات المختلفة على تناقضها.

غير أن محورية مفهوم الأغنية الشعبية لا تعني التسليم بأي اتجاه من هذه الاتجاهات اللهم إلا بعض المفاهيم التي يمكن أن تفيدنا في خصوصية المجتمع الجزائري وكان من الطبيعي بعد ذلك أن ينتقل التحليل إلى نطاق العامل الغربي، حيث تم فحص التراث النظري المتعلق بفهم التراث الشعبي العربي، من حيث تشابهه واختلافه والفهم الذي قدمه هذا التراث للأغنية الشعبي سواء في مستواها المحلي أو مستواها الوطني، فضلا عن نماذج من الدراسات الأمبريقية التي أجريت في مجتمعات ريفية وحضرية حول موضوع الأغنية الشعبية بالذات.

ولقد تم التعرف على أربعة اتجاهات أساسية في هذا التراث عرضت في الفصل الثاني.

ولم يكن عرض هذه الاتجاهات هدفا في حد ذاته، وإنما كان وسيلة توصلت إلى غاية محددة هي المساعدة في تكوين رؤية عن خصوصية تور الأغنية الشعبية في المجتمع الجزائري، وهي غاية تتحقق إذا ما تمت المقابلة بين هذه الاتجاهات وبين ما نراه في الواقع أو في تاريخ المجتمع الجزائري.

وبيناء على ذلك فإن عرض هذه الاتجاهات تم من وجهة نظر نقدية حيث كان يستتبع عرض أي منها نقدا لقضاياه الأساسية بحيث يظهر مدى ملاءمة هذه القضايا لدراسة الواقع الجزائري، ومن ناحية أخرى فإن عرض هذه الاتجاهات النظرية قد سار وفق أسلوب معين.

فلم يكن الهدف هو التعرف على الرؤية الجزئية الخاصة بالأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري، من وجهة نظر هذه الاتجاهات، بقدر ما كان التعرف على رؤية هذا الجزء في ضوء الإطار الكلي للأغنية الشعية.

إذا كانت النتيجة الآن هي أنه لا يمكن دراسة الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري بمعزل عن الإطار الوطني الشامل، فإن تطورها نابع من فكرة الخصوصية التاريخية للمجتمع الجزائري الذي يجب أن يرتبط برؤية عامة للمجتمع ككل.

ولقد أدى ذلك بنا إلى محاولة تأصيل فكرة الخصوصية التاريخية كما تطور في التراث النظري، والمنطق وراء ذلك بسيط للغاية، فنقد النظرية التي تحاول أن تفسر الأغنية الشعبية لا ينفصل عن الوعي بالوجود التاريخي والمعاصر لهذه الأغنية، كما أن هذا الوعي قد يدفعنا أصلا إلى نقد النظرية التي تفسرها العلاقة إذن بين الفكر والواقع (الأغنية) هي علاقة جدلية لا انفصام فيها.

ولقد ساعدنا هذا النموذج على أن نشتق مجموعة من القضايا الافتراضية الخاصة بواقع الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري بعامة، وعلاقتها بالمجتمع الوطني.

وفي ضوء هذه القضايا تمت صياغة مجموعة من الفروض تتصل بشكل مباشر بأنماط الأغنية الشعبية من حيث جذورها التاريخية ومكوناتها الأساسية وارتباطاتها بالواقع، وتجسيداتها، وتغيرها عبر الزمن.

ثانيا/ فروض الدراسة وتساؤلاتها:

أ. التساؤلات التي تثيرها الدراسة:

تحاول الدراسة الراهنة أن تستكمل مناقشة عدة مسائل، لعل أهمها:

1. هل يشير التراث الشعبي في منطقة الشرق الجزائري إلى تنوع الأغنية الشعبية وتشابه بنائها؟

2. هل تتوقف الأغنية الشعبية مع مراحل التطور السوسيو-اقتصادي للمجتمع؟

3. هل ينقسم مجتمع الشرق الجزائري إلى مناطق للأغنية الشعبية؟ وما مدى ارتباطها بالشرائح الاجتماعية المتباينة؟

4. ما هي القضايا الاجتماعية التي أسهمت في الحفاظ على تراث الأغنية الشعبية أو في الوقت نفسه ما دور هذه الأغنية الشعبية في الحياة الاجتماعية؟

5. ما هي العلاقة بين ظروف المجتمع وتغير الأغنية الشعبية أو ثباتها؟

كما تحاول الميدانية - التي نحن بصددها - أن تناقض عددا آخر من المسائل، هي:

1. كيف ينظر أفراد المجتمع أنفسهم إلى الأغنية الشعبية؟

2. ما هي الأغاني الشعبية الشائعة بين مختلف شرائح المجتمع، ولماذا؟

3. هي يمكن القول أن هناك قوى اجتماعية واقعية تواكب تغير الأغنية الشعبية وتساير تحولاتها؟

وغني عن البيان أن هذه الأسئلة مرتبطة ارتباطا عضويا بالأسئلة الخمسة السابقة، بمعنى أن الإجابة عنها جميعا تحسم مشكلة الدراسة، وتلقي الضوء على جوانبها المتعددة.

يتبقى بعد ذلك سؤال حيوي من وجهة نظر التراث الشعبي، هو:

ما هي النظرية الأكثر ملاءمة لتفسير واقع الأغنية الشعبية وارتباطاتها بـ:"الأنا الفردي وبـ:"نحن"؟

ب. فروض الدراسة:

تحدد هدف الدراسة في التعرف على واقع الأغنية الشعبية بمنطقةالشرق الجزائري وإذا كان الأمر كذلك، فهل يستند هذا الواقع إلى عوامل تاريخية قديمة ومعاصرة؟ أم أنه مجرد إعادة إنتاج الماضي في شكل آخر؟

و يعني ذلك أن هذه الدراسة تستهدف بحيث جوانب الأغنية الشعبية من حيث كونها:

1. بعدا معرفيا.
2. بعدا شعبيا (مكونات الضمير الجمعي للمجتمع).
3. بعدا تاريخيا.

و تشتمل على المعلومات المأخوذة من الأخبار بين كبار السن في منطقة الشرق الجزائري مجال الدراسة وتتصل هذه المعلومات بذكريات هؤلاء الإخباريين عن الأغنية الشعبية؛ واقعها وكيفية أدائها، ومدى تغيرها.

ولقد تمت زيارتي لمختلف المجتمعات المحلية التي شملتها الدراسة بمنطقة الشرق الجزائري.

وقد حققت هذه الزيارة أغراضها من حيث:

- التعرف على مجتمعات الدراسة.
- تعديل صحيفة البيانات.
- الحصول على بعض البيانات الأولية عن مجتمعات الدراسة.
- وبعد هذه الزيارة تم تطبيق هذه الصحيفة

عينة الدراسة:

وحدة التحليل المستخدمة: تعتبر وحدة التحليل المستخدمة في أية دراسة أدبية واجتماعية ميدانية هي مصدر الحصول على بيانات هذه الدراسة، وتتحـــدد وحـــدة التحليل على أساس طبيعة الدراسة والهدف منها.

فبعض الدراسات تتخذ من المجتمع ككل وحدة للتحليل، وبعضها يعتمـــد على دراسة الأسرة والبعض يدرس الفرد كوحدة للتحليـــل، وتركـــز الدراســـة الراهنة على الفرد كوحدة للتحيل من خلال توجيه أسئلة الدراسة إليه، والفرد في هذه الدراسة هو: شخص له علاقة بالأغنية الشعبية.

ولقد تم الحصول على عينة الدراسة من مختلف مناطق الشرق الجزائـــري وذلك بعد تقسيم منطقة الشرق الجزائري إلى مجتمعات متدرجة.

خامسا/ أساليب التحليل والتفسير:

بالرغم من أن التحليل الذي قدم في هذه الدراسة هو تحليل كيفي في المحل الأول، إلا أن ذلك لم يغننا عن التحليل الكمي للبيانات الأساسية.

وبهذا فإن الدراسة قد جمعت بين أسلوب التحليـــل الكيفـــي وأســـلوب التحليل الكمي، بحيث تكامل الأسلوبان لتقديم البيانات الأمبريقية في ضوء فروض الدراسة.

ولم تعرض البيانات الكمية منفصلة عن البيانات الكيفية، وإنمـــا كانـــت القاعدة هي ملاءمة البيانات للموقع الذي تعرض فيه.

فقد يبدأ التحليل كيفيا ثم تدعم البيانات الكيفية بأخرى كمية، وقد يبـــدأ التحليل كميا ثم تدعم البيانات الكمية بأخرى كيفية.

أما بالنسبة للتفسير، فقد جمعت الدراسة بين التفسير الكلـــي والتفســـير الجزئي.

ولم يتجه التفسير نحو إبراز عامل معين أو التركيز على متغيرات في تشخيص واقع الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري

إن هذه الاستراتيجية المنهجية المتعددة الجوانب قد ساعدت على الإلمام بجوانب الأغنية الشعبية التي شملت مجتمعات محلية بمنطقة الشرق الجزائري.

وهكذا يبدو واضحا أن الدراسة في سعيها لتحقيق أهدافها قد اتخذت اتجاها منهجيا متعدد الجوانب فرض عليها بطبيعة الحال تصميم أدوات منهجية متعددة، تسعى كل منها لتحقيق هدف معين.

وعلى الرغم من تنوع هذه الأدوات المنهجية إلا أنها تسعى في النهاية إلى تحقيق الهدف العام للدراسة ألا وهي تشخيص واقع الأغنية الشعبية بمنطقة الشرق الجزائري

وإذا فتنوع الأدوات المنهجية التي استعانت بها الدراسة الراهنة مع الأهداف الفرعية التي تسعى إلى تحقيقه، في الوقت الذي يؤدي إلى تحقيق هداف عام وشامل.

وفي ضوء كل ما سبق نستطيع أن نزعم أن الاتجاه المنهجي الذي اتخذته الدراسة سوف يمكنها من تحقيق فهم متكامل ممكن للأغنية الشعبية، فمحتوى الأدوات المنهجية لا يركز على الأغنية الشعبية دون الأشخاص وطبيعة البيئة ودرجة التطور.

فالدراسة لن تكتفي بمجرد التعرف على أنواع الأغنية الشعبية وأشكالها، ولكنها تهتم أيضا بالتعرف على العوامل والقوى التي أسهمت في ظهور هذه الأنواع والأشكال ومحتواها وتكيفها أو تغيرها.

الفصل الرابع

(الأغنية الشعبية ودورة الحياة (مرحلة الطفولة).

أولا: أغاني الميلاد.

ثانيا: السبوع.

ثالثا: ترانيم الأطفال.

رابعا: أغاني ترقيص الأطفال:

- **أغاني ترقيص الذكور.**
- **أغاني ترقيص الإناث**

خامسا: خصائص أغاني ترانيم الأطفال.

سادسا: أغاني الختان.

سابعا: أغاني ألعاب الأطفال.

الأغنية الشعبية ودورها الحياة (مرحلة الطفولة):

تلخص الثقافة تجربة المجتمع ووعيه بذاه، ومحيطه، فهي تشكل نافذة يطـــل منها الباحث على كل نواحي الحياة العلمية والسياسية أو سجل للقيم الأساســـية التي بحكم الممارسة وتشكل الجماعة الأساسية.

و في هذا السياق أولى الدارسون اهتماما خاصا للعلاقـــة بـــين الثقافـــة والمجتمع، ومن ثم أصبحت معالجة العوامل الثقافية في الجماعة أو الشخصـــية، أو التفاعل الاجتماعي، أو العمليات الاجتماعية، من القضايا الضرورية لفهم المواقف الاجتماعية والممارسات الشعبية.

و من اللافت للنظر أن الثقافة تتكون من عناصر معرفية معتقدات، وقـــيم ومعايير، وهي تقوم بعدد من الوظائف ممثلة فيما تقدمه للفرد من طرق ووســـائل لإشباع حاجاته ومطالبه البيولوجية والنفسية والاجتماعية، فعن طريـــق الثقافـــة يعيش الفرد ككائن بيولوجي مع البيئة التي يعيش فيها، فهي التي تحدد له الطـــرق والقواعد التي تساعده على التوافق مع وسطه الطبيعي والاجتماعي، كما تعمـــل الثقافة من جهة أخرى على ضمان وحدة الجماعة واستمرار وجودها.

وبهذا الخصوص تعد الأغنية الشعبية جزءا لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي وسيلة تعبيرية عن حاجات الإنسان وآماله وواقعه في أي وسط اجتماعي. وعليـــه يبدو جليا أن الأغنية الشعبية تجسد التراث المشترك للمجتمع وتبين كيفية التعـــبير عما يجيش في قلب المجتمع من أحداث.

ولهذا وجدت الأغنية الشعبية لترتبط بفئات الشعب. ونظرا لنطق هذه الأغنية وكتباتها باللهجة الدارجة[1] في المجتمع، فهي أكثر ارتباطا بالفئات الشعبية وأكثر تعبيرا عن مسيرة حياتها الطويلة.

وفي ضوء هذا يمكن القول أن الأغنية الشعبية جاءت لتعبر عن دورة الحياة وعن علاقة الإنسان بمحيطه.

و على هذا نحاول في هذا الفصل التعرض إلى الأغنية الشعبية التي تناولت الحياة في مراحلها الأولى، وهي ذلك العالم المرتبط بالطفل.

وبهذا الصدد تؤكد الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية أن الأغنية الشعبية جسدت مرحلة الطفول بكل تفاصيلها، وبكل تداخلاتها وتعرجاتها، وتضاريسها.

وتختلف هذه الأغنية من مجتمع إلى آخر وهذا الاختلاف يعود بطبيعة الحال إلى اختلاف الثقافة ومستوى التحضر.

ففي الجزائر نجد هذه الأغنية تختلف من منطقة إلى أخرى ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى.

---

[1] ورد هذا المصطلح عند كثيرين، أنظر مثلا:

لويس شيخو في مقاله: الوسائل الخاصة لترفيه اللغة العربية، مجلة المشرق، ج20، ع12، بيروت، 1922، ص47.

1. **مارون غصن، حياة اللغات وموتها- اللغة العامية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1925، ص8.**
2. **عبد الله العلايلي: معجم المعجم، ط2، دار المعجم العربي، بيروت، 1954، ص 4.**

ولتجاوز هذا التداخل تحاول الانتشار في منطقة الشرق الجزائري، وهـــذه الأغاني تتمحور حول دورة حياة الطفل.

1. أغاني الميلاد.
2. السبوع.
3. ترانيم الأطفال.
4. ترقيص الأطفال.
5. الختان.
6. ألعاب الأطفال.

أولا/ أغاني الميلاد:

ترتبط الأغنية الشعبية ارتباطا وثيقا بدورة حياة الإنسان منـــذ مـــيلاده، وتعتبر ولادة الطفل أولى مراحل دورة الحياة الإنسانية لأنها تمثل أهم الأحداث في حياة أي عائلة، لذلك يبدأ الاستعداد للاحتفال بهذه المناسبة السعيدة منذ أسابيع قبل الوضع من طرف الأم الحبلى التي تهيء الجوء الملائم لاستقبال مولودها الجديد الذي يعد اللبنة الأولى في تركيب وبناء مجتمع المستقبل، وهو أملها في اســـتمرار الحياة.

وكانت العائلات الغنية تقيم لهذه المناسبة احتفالا كبيرا، لكن هذه الظاهرة الاحتفالية قد اختفت من منطقة الشرق الجزائري، واختفت معها الأغاني النادرة جدا التي كانت تقال خلال هذه المناسبة، و"الغريب أننا لا نجد نصوصا تســـتقبله

عن الولادة، وفي عيد ميلاده، لأن فقر المنطقة جعل أهلها لا يحيون عيـــد مــيلاد أبنائهم، كما أن إيمانهم العميق أبعدهم عن تقليد الغرب في هذا المجال"[1].

وتتشابه الأغاني التي تغنيها القابلة أو غيرها من النساء بعد الــولادة... في كل مناطق القطر.

و تتجلى عاطفة الأمومة بكل ما فيها من حب وحنان وغبطـــة وســـرور، وطموح، وتطلع إلى المستقبل الغامض الذي تتمنى فيه لوليدها الحيــاة الســعيدة الخالية من الآلام والمحن، فهو من المعادن الثمينة لذلك يحتاج إلى كل ما هو جميل، وإلى الحياة المترفة التي نرى الأم تلتمسها لابنها لأنها لا ترضى لفلذة كبدها العيش الصعب والحياة الخشنة التي عرفتها هي عندما كان الاستعمار الفرنسي يدمر ويبيد ويقتل الناس بالجملة مستهدفا أبناء الشعب في حالته البدائية والتأخر والإمــلاق المادي والفكري، فتتخيله رجلا بلغ سن الزواج، فتختار له أجل فتيـــات القريـــة (زرقة لوشام) المتبخترة، المتباهية بمفاتنها.

قولوا دام قولوا دام ونخطبو زرقة لوشام[2]

تمشي وتجر لحزام   وقطيتها ملوية[3]

وكذلك تريد الخادم، والسيادة، والفرس حتى لا يشعر بالتعـــب، تعـــب الحياة، حيث تقول:

أراكب الطوموبيل   وبلغ صفرا في رجليه[4]

الطريق مليحة   تجرفيه[1]

---

[1] د. العربي دحو، أغراض الشعر الشعبي في منطقة الأوراس، مجلة التراث الشـــعبي، ع ، الفصـــل الرابـــع، **1989**، ص **42.**

[2] دام: كلمة موسيقية، لا معنى لها، نخطبولو، يخطب له الأهل، لوشام، الوشم، زرقة لوشام: البنت الجميلة.

[3] لحزم، الحزام، قطيتها: شعرها، ملوية، ملتوية.

[4] أراكب: يا راكب، الطوموبيل: السيارة، بلغا: حذاء، صفرا: صفراء.

البغلة والركابيا   والقرسون يسامي فيه[2]

ويصعب الاهتداء إلى دلالات مفردات هذه الأغاني، لأن المقصود بها ليس معانيها، بل دورها في زجر الأرواح الشريرة، وحماية الوليد الجديد من الكائنات الخفية، وتدعو كلمات هذه الأغنيات للمرأة الحامل باليسر في الحمل والميلاد، وتكشف عن عادة قديمة هي تقديم بأكل اللحم يدل دلالة واضحة على الفقر الذي كان يعاني منه أغلبية السكان.

و كان للمولود الذكر صدى وله قيمة أكثر من البنت، وهذا راجع لبعض الأفكار الشائعة، حيث أن المولود الذكر سيخفف ن ألم أعباء الحياة بمشاركته الفعالة في الإنتاج[3].

و من بين تلك الأغاني التي تقال بعيد الولادة، نذكر كمثال على ذلك هذه الأغنية القصيرة التي تغنى بعد ولادة الطفل من طرف القابلة أو من طرف بعض النساء الأخريات:

يا لوليد يا لوليد اللي ولدك ما زال يزيد[4]

اللي تضني بوشاشية   نرضى لها اللحم طريا[5]

نرضى لها لحم الخرفان   نرضى لها مسلا مفور[6]

نرضى لها كسكاس محور   نرضى لها لخراص معمر[7]

---

[1] **مليحة: جميلة.**

[2] **القرسون: الخادم، يسامي: يسير بجانبه.**

[3] **حسب ما روى لنا الشيخ بن عميمر بمنطقة القل، 82 سنة.**

[4] يا لوليد: يا ولد، اللي: اسم موصول بمعنى التي للمؤنث أو للمذكر.

[5] تضني: تولد، نرضى: نحب.

[6] مسلا: نوع من الأكل.

[7] محور: ذو نوعية جيدة، لخراص: الحلي الذهبية أو الفضية التي تلبسها المرأة في أذنيها.

نرضى لها لخديم أوصيف   نرضى لها لفراش أنظيف[1]

تصف القابلة الأم وتمدحها، وتطلب لها الأكل (اللحم الطري) والراحة من عناء التعب (نرضى لها لخديم أوصيف).

وتبرز لها هذه الأغنية أيضا بؤس سكان المذقع، وخصوصا عنـــد ســـكان الريف الذين يعانون من القهر المادي والمعنوي ومن الفقر والإملاق، كل هذا قد أثار في قلب (القابلة) الفزع والقلق والكآبة.

ولم تعكس الأغنية الهموم الاجتماعية فحسب، بل تلج (عالم التكهنـــات) والمشاعر التي ترتبط بطموحات الإنسان البعيدة وتطلعاته إلى مســـتقبل أفضـــل (نرضى لها لفراش نطيف)؛ أي حياة سعيدة هنيئة خالية مـــن الـــذل والمهانـــة، والفراش هنا رمز للأرض التي تنشدها القابلة وهي أن تكون نظيفة طاهرة نقية من أدران المستعمر البغيض.

وكذلك تظهر لنا جليا الرغبة في ولادة أطفال وخاصة الذكور لأنهـــم في نظر الأمهات بمثابة الأمان القوي لإعالتهن ورعايتهن في المستقبل إذا ما ترملن.

ومما يقوي هذه الرغبة من نظام الزواج عند سكان المنطقـــة الـــتي قمنـــا بالدراسة الميدانية بها.. والذي يسمح بتزويج الفتيات الصغيرات[2] لرجـــال أكـــبر منهن بأكثر من عشر سنوات الأمر الذي يجعل أغلب النساء من كبـــار الســـن أرامل. يترملن وهن لم يبلغن الحلقة الوسطى من أعمارهن أو من صغر السن أيضا. وهذا مما يضفي أهمية على ولادة الطفل الذكر عند الأم.

[1] لخديم: الخادم، الفراش انظيف: أي أن لها من يعمل كل شيء في البيت.

[2] **الفتيات يتزوجن في سن الــ 14 سنة، وهي ظاهرة شائعة في المنطقة.**

ويلاحظ أن أغلب الأعمال[1] الطقوسية التي ترافق عملية الولادة من أغاني وأعمال تهدف إلى حماية الأم من ناحية والطفل من ناحية أخرى.

و الأهم عندهم هو الإبقاء على حياة الطفل، بإبطال العين الشريرة بوضع حجاب في عنق الطفل، وهذا على الحبل السري للمولود إلى جانب حبات من الفول والملح والحناء "ومن الأهمية بمكان أن تحتاط أم الطفل حتى لا يتعرض ابنها للحسد بأن تعلق في خصلة من شعر جبينه خرزة زرقاء وخمسة وخمسية"[2].

كما أن في العادة عندهم السماح للأم بمغادرة الغرفة التي تمت عملية الوضع بها إلا بعد ثلاثة أيام أو أكثر إن كان الفصل شتاء، أما العمل فإنها لا تعمل لمدة أربعين يوما، والمولود لا يغادر المكان الذي يزداد فيه إلا بعد أسبوع كامل

ثانيا/ السبوع:

في اليوم السابق من ولادة الطفل تقوم القابلة بأداء أغنية قصيرة، وهي تنثر حبات من الفول والقمح[3] وخلفها الأطفال الصغار يرددون ما تقوله القابلة.

ثم تقوم الأم بتقديم الهدايا للقابلة التي تأخذها وتنصرف بعدما تدعو للأم بالصحة والهناء والعيش للمولود الجديد.

أما الأم فتذهب مع النساء بعد ذلك إلى (العين)[4] لجلب الماء ، وهناكم تنثر أيضا حبوب القمح والفول.

وتتصل أهل الوالدة في الأسبوع الأول من الولادة ومعها الهدايا[1] وهي تتمثل في اللحم والكسكسي والزيت والنقود والزبدة وغيرها من أنواع الأكل .

---

[1] من بعض الأعمال التي تقوم بها الأم لحماية ابنها من الأرواح الشريرة تضع بجانبه عندما تخرج فنجان من الماء، أو تحلب حوله الحليب من ثديها.

[2] فوزية ذياب، القيم والعادات الاجتماعية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص 93.

[3] يسمونها: الفار، وهي مجموعة من حبات الفول والقمح.

[4] العين: هي ينبوع ماء يمون سكان القرية بالمياه الصالحة للشرب.

ثم تعقب بعد ذلك هدايا النساء الأقارب والأصدقاء اللواتي يتوافدون على دار الوالدة قبل ما يمر عليها أربعين يوما.

إن هذه المناسبة الهامة في حياة الأسرة بالرغم من أهميتها إلا أن الأغاني التي تغنى فيها قليلة جدا بل ونادرة في أغلب مناطق الشرق الجزائري

و((الألحان في هذا النوع الغنائي تتميز بالبساطة الشديدة والبناء اللحـــني السهل الذي يغلب عليه طابع الأداء الإلقائي

ثالثا/ ترانيم الأطفال:

"الغناء للأطفال عند الشعوب هو الترنيم بالكلمات الموزونة التي تصحب عادة مداعبة الطفل وملاعبته وتحريكه في المهد لينام"[2].

ويعد هذا النوع من الغناء جزء من الغناء الفلكلوري العام الجهور النشأة الذي جرى على ألسنة العامة من الناس في الأزمنة القديمة، وكانت لنشأته نتيجـــة دوافع عديدة أهمها:

ميل الإنسان الطبيعي إلى الغناء، والتوسل به لتنويم الطفل.

"وتتضمن ترانيم الأطفال التي تهدهد بها الأم طفلها اســـتجلابا للنـــوم أو لطمأنينة ليكف عن البكاء بدور النزعة الوطنية (اللأخلاقية)[3].

---

[1] الهدايا: يطلقون عليها اسم التسقية.

5 ــ احمد مرسي . مرجع سابق ص 88

[2] أحمد أبو سعد، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، عام 1974، ص 30.

[3] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، عـــام 1981، ص 212.

فبالرغم من بساطتها وسذاجتها فإنها تقطر عذوبة وطلاوة، وتبرز لنـــا في إيجاز وتيكرز مدى تأثر الوالدة بالبيئة المحيطة بها، ومدى تفاعلها مع ما يسود فيها من مفاهيم أفرزتها المتغيرات الاقتصادية على الواقع الاجتماعي.

(و تعكس ميل الشعب وتعلقه ببيئته ومناخها المحلي، وكثيرا ما كان يرد في تلك الأغاني ذكر العدو المغتصب فضلا عن ذكر الرسول صلى الله عليه وســلم والأنبياء)[1].

وتختلف أغاني الأطفال عن ترانيم الأطفال، والكثير من البـــاحثين يخلــط بينهما. فالأغاني التي تغنيها الأم لطفلها تسميات عديدة منها، ترقيص الأطفـــال، هدهدة الأطفال، أغاني الأطفال.

و هنا تبرز مسألة تحديد المصطلح أمام الباحثين، ولكن أقرب تسمية، والتي تكاد تكون عامة وشاملة ومنطقية هي، ترانيم الأطفال، فترنم المغني ترنما، ورنم من باب تعب، رجع صوته، وسمعت له رنيما مأخوذا من ترنم الطائر في هديره.

و يوافق هذا صوت الأم عندما تغني لطفلها لينام أو ليكف عن البكاء.

أما أغاني الأطفال، فهي الأغاني التي يقوم الأطفال بأدائها وترديدها.

ولقد اهتم العديد من الباحثين بتصنيف هذه الأنواع من الأغاني.

وهذا التصنيف كما أرى مناسب وضروري لاستقامة البحـــث وصـــحة الاستنتاج، وبالتالي حتى نتحاشى اللبس بين أغراض الفن الواحد، حيث أن الحالة النفسية وتطلعات الأم وآمالها وهواجسها تختلف كل الاختلاف من موقف لآخر، فهي لا تعيش نمطا حياتيا واحدا، عندما تمسك مهد وليـــدها أو عنـــدما تقـــوم بترقيصه.

---

[1] نور سلمان، المرجع نفسه، ص **213**.

وقد قسم هذا النوع من الغناء إلى قسمين:

1. قسم خاص بتنويم الطفل.
2. قسم خاص بالملاعبة والتدليل.

ويمتاز هذا النوع من الغناء بأنه وبكل أنواعه أشكال بسيطة، أو مقطوعات قصيرة، نشأت من مجرد الترنم، اللحن أو الدفدفة، فكانت عبارة عن همهمات هادئة "تسير فوق نغمة رتيبة يصحبها غالبا تحريك الطفل أو بعض أجزاء جسمه، كالذراعين مثلا، واهتزاز الأم نفسها، أو من تحمل الطفل هزات خفيفة تناسب إيقاع الهمهمة الذي تحدثه بفمها"[1].

وقد ورد في القاموس الأساسي للفلكلور أن هذه الأغاني ما هي إلا مجرد صوت أو تكرار لنغم ناعم رتيب مصحوب بهزات لطبقة حنونة للطفل بين الذراعين أو في السرير.

و كان نساء بعض القبائل يدندن به ليسكتن أكفالهن أو يحملن للنوم.

ومن بين الأغاني التي تغنيها الأم لطفلها الرضيع استجلابا للنوم، وهو فوق السرير أو بين ذراعيها فتقول الأم مغنية:

يا بربول يا بربول نبربرك ونغطيك[2]

نبربرك ونغطيك   ونحس قلبي يفرح بيك

أفرحوا يا الفلاحة   والقمح يعود فريك[3]

يا لبربول يالحجلة   جيب النوم بالعجلة[1]

---

[1] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص 96.

[2] يا بربول: يا طفلي الصغير، نبربرك: هدهد، نغطيك، تغطيه.

[3] يعود: يصير، فريك: القمح الذي يؤكل دون نضوجه.

جيب النوم لولدي   يتعشى ويتهنى

يا بربول يا بربول   جيب النوم يرحم بوك[2]

في هذه الأغنية التي تهدهد بها الأم طفلها نلاحظ كيف يتفاعل شعور الأم وهي تعبر عن أحاسيسها الداخلية بصورة أدق وأسرع من زي فرد آخر وبأسلوب مباشر تخاطب طفلها الرضيع الذي ترعاه وتسهر عليه الليالي لتحفظه من برد الشتاء.

كما تتجلى لنا الصيغة الارتجالية في هذه الأغنية، حيث تأتي بكلمات لا معنى لها، هي فقط من أجل خلق نغمة موسيقية (كالحجلة بالعجلى) حتى لا تتعرض للرتابة والملل.

نرى أيضا أن كلمات هذه الأغنية تقترب من العربية الفصحى؛ إذ نجد أغلب كلماتها عربية سليمة (نغطيك، الفلاحة، النوم، العجلى...إلخ).

و نستنتج من أن مؤلفة هذه الأغنية إنسانة متعلمة، وقد قامت بتأليفها لأول مرة في فصل الشتاء.

وهذا يدل على أن المرأة كانت بهذه المنطقة قد عرفت القراءة والكتابة.

كذلك لم تنس الأم قضية الأرض فتتغنى بها وبقمحها دون أن تستعمل الألفاظ العامية الغريبة والتراكيب المجهولة.

فهذه الأغنية إذا لها ارتباط وثيق بالزراعة، والصيد البري التي ترمز لها (الحجلة) كما تتجلى عاطفة الأم قوية جياشة (نحس قلبي يفرح بيك).

و تقوم الأم عند الغناء بالدعاء لطفلها أن يحفظه الله من كل مكروه حتى يكبر قائلة:

---

[1] جيب: آت بالنوم بسرعة.

[2] بوك: أبوك.

سدي علي لحبيب   وحجب لي حجاب كبير[1]

حجب لي على وليدي   حتى يعود شايب كبير[2] أو تطلب من الله أن يحفظ ابنها حتى تراها، وهي على قيد الحياة.

أنا طلبتك يا ربي   وكمل لي كما قلت

يعيش لي أوليدي   ونا بالحيا ما زلت[3]

و في أغاني أخرى نرى الأم توعد ولدها بتقديم الهدايا له إن هو نام كالأكل واللعب وغير ذلك، فتقول:

نني يا بشة   واش انديرو للعشا[4]

أنديروا الجاري بالدبشة لوليدي يتعشا[5]

و أحيانا نرى الأم تفتخر بولدها وتصفه قائلة:

عديت على بني مروان   ذ المرج أخضر خليتو[6]

الصباط مع التقشير   عندك وليدي ريتو[7]

و هناك نصوص أخرى كثيرة تتشابه لهذا النص من حيث الشكل والمضمون.

رابعا/ أغاني ترقيص الأطفال:

[1] سدي علي: والي المنطقة يزرونه كل سنة.

[2] يعود: يصير شيخا كبيرا.

[3] يعيش وليدي ويتزوج وأنا لا أزال حية.

[4] نني: نم، يا بشة: يا هرتي، واش: ماذا، نديروا: نعملوا، للعشا: للعشاء.

[5] الجاري: نوع من الحساء، الدبشة: نوع من الحشائش يستعمل مع اللحم، باش: كي.

[6] عديت: مررت، بني مروان: قبيلة، ذ المرج: هذا المرج، خليتو: تركته.

[7] الصباط: الحذاء، التقشير: الجوارب، ريتو: رأيته.

كما توجد أغاني أخرى تختلف عن الأغاني الخاصة بتنويم الأطفـــال، تتعلـــق بالترقيص، وهي أغاني تتصل بالمداعبة والملاعبة والتدليل، وهي تتشابه في كل الـــدول العربية وحتى الغربية من حيث الخصائص والسمات الموحدة في التركيب والتشـــكيل الذي يعتمد على التكوين النفسي والجسمي للطفل ووتوافق حاجاتـــه وغمكاناتـــه البسيطة والمحدودة، ولهذا نرى هذا النوع الغنائي في الشرق الجزائري بسيطا وســـهلا يلائم الإمكانات الحركية والصوتية والفكرية للطفل وحاجاته للعب والنشاط ،حيث أننا نجد الأغنية ترتبط دائما باللعب وفي بعض الأحيان تكون هذه الأغنيـــة مرتجلـــة وتدور الأغنية في حيز ضيق وبحركة لحنية محدودة جـــدا تلائـــم إمكانـــات الطفـــل والموسيقية في تسلسل لحني بسيط مصاحبةللحركة ووللأيقاع الداخلي للأغنية الـــذي يعتبر المنظم الأساسي للحركة التي يحددها الأيقاع المنظم الذي يضيفه النص والتقطيع العروضي ذو التفعيلة البسيطة المنتظمة ، والقافية الواضحة ذون العناية بسياق المعـــنى .بل نجد في اغلب الأحيان كلمات غير مفهومة وغير واضحة .

وتنقسم هي الأخرى إلى قسمين رئيسين، قسم من الأغاني خـــاص بتـــرقيص الذكور، وقسم يتعلق بترقيص الإناث

أ. أغاني ترقيص الذكور

يعتبر المولود الذكر مضفلا عند العرب منذ القديم لأنه كان يحرص القبيلـــة ويدافع عن شرف عائلته ويأخذ بالثأر، ويعمل لإعالة الأســـرة، ويخـــرج للصـــيد والغزوات، فهو دائما مفخرة للأمه التي نراها ترقص ابنها مغنية:

أيسعدي أنا وما ساعدش الغير[1]

أبني ذا الفضة وماشي ذا القصدير

أيسعدي أنا وما ساعدش الناس

---

[1] ما ساعدش: أنافقط السعيدة وليس الغير.

أبني ذا الفضة   وماشي ذا النحاس

ثم تواصل الأم وصفها لابنها الذي كبر، واشتد عوده وأصبح يجوب السهول والجبال بكل شجاعة، فمن جبال مليلة المشهورة بغاباها الكثيفة وسكاها الأبطال إلى جبال القل التي تمتاز بوعورتها وصعوبة مسالكها:

أيسعدي يانا وقالولي عتعوت[1]

أنجيبلو لعروسة ويعمر زوج بيوت[2]

أي سعدي يانا وقالولي اكبر[3]

أغداه لمليلة واعشاه برغل[4]

ينكز من مليلة لطرف القل[5]

و يلاحظ أن هذه الأغنية تمتاز بصبغة ارتجالية ونزعة واقعيـــة تصـــور منـــاظر ومشاهد حية مقتبسة من الحياة اليومية، ومن الأشياء المادية المتواجدة أمام عـــيني الأم (كالسيارة)، البلغة، النحاس، القصدير...إلخ).

وفيها مزيج عفوي بين العامية والتعابير الفرنسية الشـــائعة، واللغـــة العربيـــة الفصحى (الطونوبيل[6]، الركابيا، عتعوت).

ب. أغاني ترقيص الإناث:

---

[1] أي سعدي: يا سعادتي، يانا: أنا، عتعوت: شاب قوي.

[2] انجيبلو: أزوجه بعروسة، زوج: اثنين.

[3] أكبر: أصبح كبيرا.

[4] اغداه: وجبة الغذاء، اعشاه: وجبة العشاء، لمليلة: نوع من الحشائش، برغل: نوع من الجمر.

[5] ينكز: يقفز، مليلة: جبال موجودة بنواحي مدينة عزابة، طرف القل: نواحي القل. وجبال مليلة وجبال القل كانت معقلا للثورة والثوار خلال الثورة التحريرية.

[6] الطوموبيل: السيارة.

أما الأغاني الخاصة بترقيص البنات، فهي قليلة جدا، نظرا لكون العربي منذ القديم يفضل الذكر عن الأنثى، لأن الأنثى تسبب لوالديها الهم والغم خلاف الذكر الذي يفيد أهله بعمله ودفاعه عن شرف الأسرة فتقول:

سعدك سعدك   أملات لبنات[1]

وحدة حطبت   وحدة ملات

أي أن للبنت أيضا دورها في المجتمع حيث أنها تقوم بالعمل الذي يقوم به الرجل وتتمنى الأم لابنتها أن تكبر بسرعة حتى تصير عجوزة:

بالكوزة بالكوزة   تكبر لي وتعود عجوزة[2]

وكذلك أغنية : أفرح وزيد

أفرح وزيد   وأبشر بالخير

هذا يوم سعيد   قالوها ناس بكري

مكرا فالحساد   طل اعليك القدري

ياسعدك ياالسعود   يامداح الخير

خامسا/ خصائص أغاني ترانيم وترقيص الأطفال:

عندما ندرس الأغاني التي تغنيها الأم لابنها، لكي ينام أو لكي يكف عن البكاء، وهي تقوم بترقيصه أو بهدهدته نجد أنها تحتوي على خصائص عدة يمكن حصرها فيما يلي:

---

[1] سعدك: يا سعادتك، أملات: يعني التي لها بنات، وملات الشيء: صاحبة الشيء، ملات الدار، صاحبة الدار، لبنات: البنات.

[2] الكوزة: الكوزة؛ قبضة اليد، تعود: تصبح

1. أغاني قصيرة تتراوح ما بين بيت واحد وخمسة أبيات.

2. الأغلبية من هذا النوع يكون على بحر الرجز الذي يمتاز بالسرعة.

3. الحركة والاضطراب.

4. التصريح بالألفاظ الجنسية.

5. تتضمن أمال وأماني الأم في الحاضر والمستقبل لابنها.

6. تعليم الطفل بعض الأمور عن طريق الغناء.

7. يكون الغناء بصوت شجي فيه عبرة ويميل إلى البكاء

سادسا : أغاني الختا ن

عملية الختان عملية شعائرية قديمة جدا، ويقال أنها ترجع إلى أربعمائة سنة قبل الميلاد، فمثلا في مصر الفرعونية كانت عملية الختان تقتصر على الكهنة، ثم عمت على المحاربين، وانتشرت بعدهم إلى عامة الذكور والإناث.

و من غرائب شعائر الختان، أنهم كانوا يقصون الجلد بقطعة صخرية حادة بدلا من السكين أو المبضع الأقل إيلاما نسبيا. وكانت مؤلمة جدا وعملية الختان البدائية تلك تذكرنا بما يجري لدى اليهود والمسيحيين والمسلمين من ختان وتطهير أو تعميد.

و يحتفل بالختان في منطقة الشرق الجزائرية بالغناء والزغاريد وقرع الطبول و(الدربوكة) وإطلاق العيارات النارية، ويكون هذا الاحتفال مرعبا للأطفال.

و في الوقت الحاضر تجري العملية بدون آلام في المستشفيات.

و للختان نظرياته ومبرراته البدائية والنفسية وأهمها أنه يرمز إلى إراقة الدماء من أجل العقيدة، أو اقتطاع جزء من الجسم كتعبير عن الخلود أو إلى التضحية

الشعائرية.. إو إلى كونه إجراء يؤهل الفرد الصغير لدخول طبقة أو زمـــرة الكبـــار، ولإتمام انتمائه الكامل لجماعته.

و يفضل العامة ختان الأطفال وهم صغار لأن هذا عمل يجب أن يقوم به كل مسلم، والأمر يقتصر على الذكور ولم نجد في الجزائر بأكملها عادة ختان البنات كما هو الشأن في بعض الدول العربية الأخرى[1].

و تعلن شعائر الفرح والبهجة قبل ثلاثة أيام من عملية الختان فتظل العائلة في فرح وبهجة طيلة هذه الأيام، بعدها تجري عملية الختان، والذي يقوم بعملية الختان هو (المطهر) الذي يحمل حقيبة صغيرة تحتوي على الأدوات البسيطة الـــتي تســـتعمل في عملية الختان هذا بالنسبة للريف، أما في المدينـــة فـــالأمر يختلـــف حيـــث توجـــد المستشفيات، ويكثر المتخصصون في هذا العمل وعند بدء عملية الختان يمسك الطفل، وحينئذ يقوم الخاتن بتنفيذ إجراء العملية، بعد أن يحاول استعمال الحيلة لمنع الطفل من النظر إلى محل العملية التي تكون غالبا خالية من التحذير.

ومن الحيل التي يلجأ إليها الخاتن لمنع الطفل من النظر إلى مكان إجراء العملية الطلب منه النظر إلى السماء موهما إياه بوجود فأر هناك مثلا، وعندما ينظر الطفـــل تكون العملية قد انتهت بانتهائها يبدأ صراخه، وترتفع الزغاريد والأغاني.

و الطفل المختون يكون مرتديا قميصا أبيضا، أو ما يسمى بـــ (القنـــدورة)، وتعلق في رقبته قطعة من القماش الأخضر، والنساء يغنين:

سيدي الصانع صحح يديك

لا تجرح أوليدي لا نغضب عليك

سيدي الصانع يا بوشاشية

---

[1] كمصر والعراق، ولكنها انقرضت مؤخرا.

لا تجرحأوليدي العزيز عليا

سيدي الصانع صحح يديك

استلهمت المغنيات هذه الأغنية الحديث عن توسل الأم ورجائها وطلبها الملح للصانع بأن يتحرس ويصحح ي ديه، ويدقق في عمله حتى لا يخطئ في جرح وليـــدها وبالتالي سوف يؤذيها هي، وستغضب عليه أشد الغضب، وهذا الطلب يزيد الصناع احتراسا وتحسبا، وهذا ما نفهمه من قول المغنيات:

سيدي الصانع صحح يديك لا تجرح وليدي لا نغضب[1] عليك

ثم تواصل المغنيات غنائهن الموجه للختان الذي يرتدي الطربوش (الشاشـــية) وإبراز قيمة الولد عند أمه، ولذلك فهي تطلب من الصانع أن لا يجرحه.

سيدي الصانع يا بوشاشية لا تجرح أوليدي لعزيز عليا

ثم تخبر الأم الصانع بأن والد الطفل غائب ولذلك فلابد منت الاحتراس أكثر لأنه لو جاء ووجد ابنه جريحا فسوف يغضب على الصانع، وفي الأخير تفصـــح لنـــا المغنيات عن فرحة الأم بولدها وأمنيتها وأن بعد هذه الفرحة لم يبق لي سوى الفـــرح بك وأنت عريسا، وهذه أمنية كل أم تريد أن تسعد بولدها في هذه الحياة.

ولا تختلف الأغنية التالية عن الأغنية السابقة إلا في بعض الرموز المستوحاة من البيئة القروية التي تعيش فيها الأم:

الطهار الطهار بوشاشية يا بوخيط حمر

طهر لي لولدي وطهر لنظر[2]

الطهار الطهار وطهر تحت جنان العناب[1]

---

[1] ذا: هنا يمعنى كاف التشبيه، ماشي: غير.

[2] **طهر بالنظر: انظر جيدا.**

الطهار الطهار طهر فالقصعة   طهر لوليدي لا نغضب عليك

الطهار الطهار طهر بالنظر   لا تجرح اوليدي باباه ماحضر

الطهار الطهار طهر في حجري   طهر لوليدي ويعشي يجري

الطهار الطهار طهر في النهار   طهر لوليدي وعمامو حضار

تتجلى عاطفة الأمومة بنصاعة في هذا العطف على الإبن ، والحنـــو عليـــه ، وخاصة وأنه الوحيد عندها (هذاك مانسعى) فتخاطب(الطهار) محدرة أياه مـــن أن يجرح إبنها ، حتى

لا يخطأ عليه أن يدقق النظر في عمله ، ثم تنتقل الى وصف المكان الذي تجري فيه عملية الختان تحت حقول الكرم (جنان العناب) وتستوحي من هذه العبارة علـــى الها تدل على ارتباط القرويين بالأرض وكذ لكعلى أن هذه العملية قـــد جـــرت في فصل الصيف .

وبعدما تطلب منه أن يتمهل ويصحح يديه، حـــتى لا رجـــح وليـــدها، وبالتالي لا تغضب عليه، تنتقل إلى وصف القصعة ووقت إجراء العملية وهي التي تمت في النهار.

و هناك أغاني أخرى تتشابه كثيرا مع الأغنيتين الســـابقتين، ولا تجـــد إلا اختلاف بسيط في بعض الكلمات فقط، كهذه الأغنية مثلا:

طهر يا لمعلم في حجري   لا تجرح أوليدي والدمعة تجري

طهر يا لمعلم طهر تحت الطاقة   لا تجرح أوليدي لميمه

[1] بستان من العناب.

ونلاحظ قبل كل شيئ الصبغة الإرتجالية في هذه الأغاني والنزعة الواقعية ، فهي تصور مشاهد حية مقتبسة من الحياة اليومية وأسلوبها إنشائي وخبري وألفاظها سهلة بسيطة معروفة لدى الجميع ولكنها معبرة ولها دلالات قوية تساعد الصانع عل فه

كل ما يطلب منه دون عناء مثلا في كلمة (بالنظر) أي تدقيق النظر و(سايسلي) وهي تدل على التمهل والتروي في إجراء العملية، ولفظة (طهر) هذه الكلمة التي تحمل معنى علميا هو إزالة العضو الزائد إذا ما كبر الإنسان ولم يزله من جسده، سوف يسبب له مرض السرطان، وهي كذلك تحمل معنى الطهارة والنظافة لهذا نجد أن لغة الأغنية جاءت معبرة أدت معناها رغم أنها مكتوبة بالعامية.

وتتضح لنا تلك العاطفة الصادقة التي ملؤها الحب والعطف والحنان على ولدها

سابعا/ أغاني ألعاب الأطفال:

تعرف المجتمعات الشعبة على اختلافها ألعاب خاصة، ولا يلعبها إلا الأطفال في سن حياتهم الأولى، لأنه لهم تقاليد خاصة وعادات ملتزمون بها أثناء لعبهم ومرحهم[1].

و أن اللعب هو الوسيلة الطبيعية للطفل في تفهمه لمكشلات الحياة واكتشاف البيئة المحيطة به لتوسيع مدى ثقافته ومعلوماته ومهارته.

و اللعب كما يراه بعض الفلاسفة هو (أصل الفن وأنه تعبير غير هادف عن الطاقة الزائدة)[2]. لذلك نرى أنه من الصعب تحديد ما تقصد إليه هذه الأغاني من معان في أغلب الأحيان.

ونلاحظ قبل كل شيء الصيغة الارتجالية في هذه الأغاني والنزعة الواقعية، فهي تصور مشاهد حية مقتبسة من الحياة اليومية وأسلوبها إنشائي وخبري، وألفاظها سهلة بسيطة معروفة [1] **سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، ترجم: حسين عيسى، ط1، مطابع الرسالة، الكويت، عام 1987، ص 11.**

[2] **سبنسر ؟**

و الأغاني التي يغنيها الأطفال تختلف عن الأغاني التي تغنى لهم كأغاني الترنيم، وأغاني الترقيص، وأغاني مناسبات الأطفال، والتي سبق الحديث عنها في الفصل السابق. حيث أن تلك الأغاني تلقى على مسامع الطفل أثناء تنويمه أو مداعبته وترقيصه، وتعد كما لاحظنا من أصدق الأساليب الأدبية في ترجمة العلاقات الاجتماعية، وتوضيح مكانة الطفل في الأسرة العربية.

و هدفها تغذية حسه وتنشيط خياله، وغرس الفرحة والبهجة في قلبه، فضلا عن أهمية الحركة المرافقة للغناء في تنشيط الجسم.

و من أهدافها التهذيبية يبينه غرس الفضائل، والقيم، والخصائص الطبية من خلال القول المأثور والمثل السائر، والحكاية الطفولية و(تبرز فيه موهبة التأليف وذكاء التعامل مع الحس الطفولي ويؤدي من قبل الكبار)[1].

أما أغاني ألعاب الأطفال فهي التي يقوم الأطفال بتأليفها، وتتميز ببساطة الألفاظ في تركيبها ولغتها ومعناها القريب إلى فهم الأطفال لأن قابليتهم اللغوية المحدودة ونظرتهم إلى ما يحيط حولهم تختلف عن نظرة الكبار، وهي تحكي قصة أو حدثا أو خرافة بشكل عفوي، وتتلاءم مع الحركات التي يقوم بها الأطفال خلال تعبهم، من جري وقفز واستخفاء.

ويخضع إقاع هذه الأغاني لإيقاع الحركة التي يؤديها الأطفال أثناء اللعب . ولانجد أي معنى لتلك الحركة أو الأغنية الشعبية حيث أنها لا تتقيد بهدف معين وإنما بتنظيم الحركات فقط لأن أفكارهم لا تزال غير ناضجة .

وتتعدد العاب الأطفال في الجزائروكذلك الأغاني المصاحبة لها ، وتتنوع بأشكال مختلفة، وهي ذات اهمية كبيرة حيث ترتبط بمرحلة هامة من مراحل حياتهم ، فهي لون من ألوان نشاطهم قبل ان تكون مجرد العاب وأغان ، اذ يشترك في اللعب والغناء مجموعة من الأطفال يخضعون لقواعد معينة ، تنظم العابهم . وتبدو هنا اهمية

[1] عبد الأمير جعفر، مرجع سابق، ص 47.

الأغاني في كونها تقوم بدور أساسي في القواعد التي تنظم حركة اللاعبين من الأطفال
.

وترتبط أغاني الأطفال بأساطير موغلة ذات دلالات عقائدية ،حافظ الـــزمن على بقاياها

من خلال كلمة أوعبارة في بنية الأغنية .وكما هو معلوم فإن هذه الأغاني قـــد نشأت

في الأساس من أجل أن تلائم حركات الأطفال من جري وقفز وتخضع لإيقاع حركات الأطفال أثناء اللعب والكثير من هذه الأغاني لايعرف أحد معانيهـــا فهـــي أقرب إلى التجريد

ومن هذه الأغاني :

نني نني ياالذيب أمك هربت عند الشيب

خلات الكسرة اتطيب والبقرات بلا حليب

خلات الكسرة اتطيب وقالت ماشيا لبعيد

نني نني ياالحبيب تكبر وتولي طبيب

ويرجع أن تكون الأغنية السابقةتحمل موروثات قديمة لامعنى لها إلا انها تشير إلى الذئب

الذي له رموز متعددة ومتنوعة في الذاكرة الشعبية خاصة في الشرق الجزائري

وتوجد أغاني كثيرة تحمل موروثلت قديمة ،وقد تكون هذه الأغـــاني داخـــل سياق حكاية شعبية أوخرافة تحكيها الأم أو الجدة ومن هذه الأغاني نجد أغنية (عمي صالح) التي تقول

عمي صالح .... دزداني دف 1

راح البارح دزداني دف

لقسنطينة دزداني دف

جاب الثينة دزداني دف

لعريساتو ألقاهم ماتو

أعطاها لمرتو دزداني دف

لقاها ولدت دزداني دف

واش جابت جابت طفلة

1 ـــ دزداني دف : لامعنى لها ويستعملونها من اجل الموسيقى فقط . راح البارح : ذهب أمس

الثينة : البرتقال . لعريساتو : زوجات أبنائه . جابت : ولدت واش : ما ذ

وهناك أغاني شعبية بها الكثير من الكلمات الفرنسية ، والتي تدل علـــى أنهـــا قيلت في فترة الأحتلال الفرنسي الغاشم ، منها هذه الأغنية :

أيما يمينة أمولات الدار أركبنا في المشينا ونزلنا في لقار

وألقينا طفلة زينة بنت الكوميسار تبكي بالدمعة وتخرج على لشفار

أشفير عالي عالي وصلني لخوالي أخوالي في تونس لغريبة

في قاع الزريبة

هذي عروسة جاتكم وفي يديها تفاحة باهية وزدتها لملاحة

يفضل الأطفال اللعب وحدهم بعيدا عن الكبار، بعيدا عن أجواء الحياة اليومية المعقدة، وبذلك تنمو فيهم عادة الاعتماد على النف

. 2 ــ أمولات : صاحبة . المشينا : القطار . زينة : جميلة . الكوميسار : محافظ الزريبة : القرية

هذي : هذه . لملاحة : أزدادت جمالا

ويبدو ذلك من خلال الكثير من التعابير الخاصة والإشارات والإيماءات الطفولية.

كما تختلف هذه الأغاني أيضا اختلاف جنس الطفل بين ذكر وأنثى، وتنقسم إلى اربعة اقسام هي

أ. أغاني فردية.

من هذا النوع نجد هذه الأغنية الشعبية الجميلة التي تقول :

عندي أختي سراقة ضربتني بالطرباقة

جبتني فوق الطاقة هذي السراقة

قالي بابا وين كنتي قولتلو عند عمتي

وقالتلي كول الثينة قلتلها مانيش خشينة

قالتلي كول البنانة قولتلها مانيش فنانة

قالتلي كول الكرطوسة قولتلها مانيش عروسة

قالتلي كول التفاحة قولتلها مانيش فلاحة

هذا النص الغنائي يتواجد في المدينة خاصة ، ويتغنى به البنات بصفة خاصة

ب ــأغاني جماعية.

من أمثلة الأغاني الجماعية نورد هذه الأغنية الجميلة :

أنا طالع شط شط   خايف تدلي لمشط

أنا طالع بم بم   خايف تدلي لبرم

أنا طالع ديسة ديسة   خايف تدلي بني عيسى

أنا طالع الواد الواد   خايف تدلي لولاد1

ج ــ أغاني لاترتبط بتنظيم محدد ، وإنما تكون لمصاحبة الحركة فقط .

من أمثلة هذا النوع :

باطة فوق باطة   تساوي شطلاطة

بوحشيشة مات   خلا ربع بنات

وحدة عورة وحدة زورة   وحدة تضرب بالشاقورة 2

د ــ اغاني يعتمد فيه اللعب على تمثيلية يشترك فيها اللاعبون وهي كثيرة

و الألعاب الغنائية تهدف إلى غايات تثقيفية، وليست فقــط للتســلية، مــلء الفراغ بالرغم من بساطة بنائها.

1ـ لمشط :المشطة التي تسرح بها الشعرز تدلي : تأخد مني

بم بم : لامعن لها . لبرم : القدرة   ديسة : نوع مــن النبــات أحــرش ويستعمل

لتغطية سقوف البيوت في القرى والمداشر

2 ـ باطة : علبة . بوحشيشة : إسم رجل ما . خلا : ترك

زورة : لاتنظر مباشرة إلى الشخص لوجود عيب في عينيها .

الشاقورة : آلة لقص الحطب وتستعمل للدفاع عن النفس ، وقد أستعملت

كأسلحة أثناء هجومات 20 أوت 55 يسك

فالأغاني الخاصة بالذكور قليلة بالمقارنة مع الأغاني الخاصة بالبنات، نذكر منها هذه الأغنية التي يغنونها الأطفال، وهم مبتهجين:

ألبنات البلبلات عشرة دورو بركات[1]

و على نفس الوزن تقريبا نجد البنات يقمن هن الأخريات بالغناء:

حورا ألبنات قالوا الشيخ مات[2]

و في الأغنية التالية التي يقوم بأدائها الأطفال، والتي تصاحبها حركات بواسطة الإشارة إلى بعضهن البعض بالأصابع، ومن انتهت بها الأغنية تخرج من الحلقة، وتؤدي هذه الأغنية التي تكون غالبا في النهار:

لينة منينة جاء يصلي بينا طاح فلباسينا[3]البسينة لمسوسة يا علي يا موسى نحي شعرة من راسك[4]

باش تلمخ صباطك صباطك عند القاضي والقاشي ما هو راضي[5]

صبحت مرتو غضبانة على القديد والعصبانة فاطمة وحليمة[1]

---

[1] ابلبلات: القصد منها اللعبات، دورو: خمس سنتميات، بركات: فقط.

[2] حورا: كلمة لا معنى لها.

[3] طاح: سقط.

[4] البسينة: الصحن.

[5] باش: كي.

ذاقوا الليمة والليمة ما أحلاها يا ربي سلك مولاها[2]

وفي الليل عندما تجتمع العائلة تقوم أحد النسا إما أن تكون الأم أو العمـــة، أو الخالة، أو الدة، لاللعب يقمن البنات بلعب مع الأطفال وهم في حلقة باسطا أحدهم يديه على الأرض، وآخر يقوم بأداء اللأغنية، ومن انتهت به يقـــوم بإعـــادة الـــدور وهكذا ذواليك.

اجنجل أمنجنجل   وابن بت البارح في جنان الصالحة[3]

واش كليت من تفاح   ومن تفاح ومن ماء اخضر9

عندما يقمن البنات بعب القفز على الحبل، تقوم فتاتان بمســـك الحبـــل مـــن الطرفين والثالثة تقوم بالقفز، وإذا تعثرت بالحبل خرجت ودخلت واحـــدة أخـــرى مكانها وهكذا:

نادية تصلي   نادية تصوم   تعبد ربي كل يوم

و أغلب الأغاني نجدها تمتاز بهذا الأسلوب وهي قصيرة تتكون من بيت أو من بيتين فقط كمثل هذه الأغنية:

حميضة[4] في جنان نايضة   ناكل قاطو يعجبني[5]

ناكل فلفل يحرقني   بوزنزل يطلع يترل[6]

---

[1] مرتو: زوجته.

[2] سلك: خلص

[3] اجنجل المجنجل: كلمتين يراد بهما المزج فقط لا معنى لهما، ثمت جنان: بستان.

9 ــ واش : أي شيئ

1ــ حميضة: نوع من النبات، نايضة، نابتة.

2ــ ناكل: نأكل، قاطو: حلويات.

3ــ بوزنزل: نوع من الحشرات يشبه النحل.

فوق الزنقل[1]

و بناء على ما تقدم يمكن القول أن الأغنية الشعبية جزء من ثقافة المجتمع، فهي من ناحية تعرب عن موقف اجتماعي معين،و من ناحية أخرى تعــبر عــن حاجــات متنوعة.

فأغاني الميلاد تقدم صورة واضحة عن موقف المجتمع من ميلاد طفل أو طفلة، ما هي العبارات المستخدمة، وكيفيفة آدائها، ولماذا تختلف؟

إن الفرحة واحدة لكن التعبير يختلف من فئة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى.

وفي ضوء هذه الخلفية أشير إلى أن الأغنية الشعبية تبقى الوسيلة التعبيرية عــن التفاعلات الاجتماعية الشعبية، والصورة الصادقة لسير المجتمع من حيــث عاداتــه وتقاليده وقيمه، ومدى ثابتها وتغيرها.

وكذلك يمكننا من خلال ما تتسم به هذه الأغاني والألعابملاحظة ما بهــا مــن رموز يصعب تفسيرها . فمن هو المقصود مثلا أجنجل أمنجنجل ؟ ومــاهو معــنى : بوزنزل يطلع ينزل إلى غيرها من الأسئلة التي حاول الباحثون الإجابة عليها ، واصبح المهم في هذه الألعاب والأغاني هو وظيفتها ، وما تؤديه بالنسبة للأطفال من تنظــيم حركتهم وتسليتهم ومعظم العاب الأطفال ترتبط بأغاني معينة ، أوجمــل ترديديــة، أومحفوظات تؤدى تلقائيا وبصورة ثابتة متكررة ، فهي وراثية ، تمتــد جــذورها الى أجيال عديدة ، ويدل على ذلك أصالتهاو العلاقة الوثيقة التي تبدو واضحة بين النص واللحن والحركة والإيقاع حيث أن النص واللحن يتوافقان معا بطريقة سلسلة جميلة ، وكذلك الحركةولإيقاع فهما يرتبطان بأسلوب واحد ومن أمثلــة ذلــك اغنيــة :(ألبنات البلبلات... عشرة دوروبركات)

---

4 ــ الزنقل: القصدير.

نجد أن الأطفال عندما يؤدونها يقف كل اتنين امام بعضهما فاتحين أرجلـــهما على هيئة معينة ،ثم يبدأ ن في تبادل التصفيق بلأيدي .. ففاليد الـــيمنى مـــع اليـــد اليسرى للصديق المقابل ، واليسرى مع اليمنى . وهذه الحركـــة تـــوازي الإيقـــاع وتصاحب الأغنية في جميع مقاطعها وفي كل أجزائها .

وهناك أغاني ترتبط بالحركة والألعاب والرقص والتمثيل لدى الأطفال كأغية : (نادية تصلي نادية تصوم   تعبد ربي كل يوم)وهي مرتبطة بالعقائد الدينيـــة لـــدى الأبناء

الصغار الذين يتعلمون هذه المبادئ الدينية والعقائد منذ نعومة أظفارهم .

وهذا ما أكدته الشواهد الكمية والكيفية، فمقابلتنا المقننة والمفتوحة دلت على وجود علاقات ارتباطية بين الأغنية الشعبية وحامليها من حيث:

1. ارتباط أغاني الميلاد شكلا ومضمونا باطبيعة الشريحة الاجتماعية وببيئة المجتمع المحلي.

2. تختلف احتفالات السبوع باختلاف المجتمعـــات وتـــدرجها في علـــى المتصل، فضلا عن ارتباطها بالمكان والمستوى الثقافي.

3. تعكس أغاني ترقيص الأطفال طبيعة الأسرة وانفتاحها علـــى المحـــيط الخارجي.

4. تنتشر أغاني الختان على نطاق واسع.

5. تختلف مضامينها وطرق أدائها باختلاف الأسلوب المعيشي المتبع.

6. هناك علاقة تبادلية بين دورة الحياة وبين الأغنية الشعبية من حيث:

أ. حجم الأسرة.

ب. المستوى التعليمي.

ج. النمط الحضري.

د. الدخل.

ه. المركز الاجتماعي.

و على هذا الأساس تبين المعطيات الكمية التي تم الحصول عليها أن الأغنية الشعبية ترتبط ارتباطا وثيقا بدورة الحياة، وتختلف اختلافا قد يتسع أحيانا، ويضيق أحيانا أخرى من منطقة إلى منطقة، ومن شريحة اجتماعية إلى شريحة أخرى.

ولا يجب أن يبعدنا هذا التفسير عن تناول بعض أغاني دورة الحياة، فخلال المقابلة الجماعية الحرة التي عقدتها مع أعضاء فرقة شعبية وجمعية التراث تبين لي وجود أغاني شعبية ترتبط بالميلاد، والختان والسبوع وترقيص الأطفال تتميز بصفتي الانتشار والاحتراف.

الفصل الخامس

الحياة الإجتماعية والأغنية الشعبية

أولا: الزواج.

ثانيا: البحث عن الزوجة.

ثالثا: المهر.

رابعا: الخطبة.

خامسا: الجرية.

سادسا: العرس.

الحياة الاجتماعية والأغنية الشعبية:

تعبر الأغنية الشعبية عن كل مناحي الحياة، وهي حلقة متصلة ترتبط بالتقاليـــد والقيم والعادات وتجسد درجة التحضر والتلاحم والتعبير عن ما يجيش تجـــيش بـــه الحياة.

و إذا كنا في الفصل السابق قد ناقشنا الأغاني المرتبطة بالطفولة، فإننا نحاول في هذا الفصل تناول الأغنية الشعبية التي تتناول المرحلة الثانية من حياة الإنســـان ومـــا يرتبط وما يرتبط بهذه الحياة من مناشط، ونقصد بها مرحلة الشباب.

وقد ركزنا على ظاهرة نالت اهتمام الدارسين من مختلف تخصصات العلـــوم الإنسانية، وهي ظاهرة الزواج باعتبارها ظاهرة عامة تعكس طقوس مجتمع ما ودرحة تطوره.

وفي هذا الإطار، تؤكد الدراسات النظرية والأمبريقية لهذه الظـــاهرة أنهـــا في غالب الأحيان تتمحور الأغنية الشعبية حول النقاط التالية:

1. **الزواج.**
2. **البحث عن الزوجة.**
3. **المهر.**
4. **الخطبة.**
5. **الجرية.**
6. **العرس.**

والجدير بالذكر أن الدراسات التي تناولت هذه النقاط الخمسة، قد أكـــدت جملة من النتائج التي ترتبط بثقافة المجتمع المحلي، ومدى انغلاقـــه أو انفتاحـــه علـــى المجتمعات الأخرى.

كما أكدت هذه الدراسات العلاقة الجدلية بين الاختيار وتـــدخل الأســـرة، وصفات العروس، وموقف العريس والإجراءات المتبعة للقيام بهذه العملية.

و على أية حال فإن الأغنية العشبية قد تناولت على نحو واسع ظاهرة الزواج بمختلف مراحلها، وقد جاءت هذه الأغنية في ألفاظها ومضامينها وطريقـــة أدائهـــا مرتبطة بالعوامل التالية:

1. الثقافة المحلية.
2. درجة تحضر المجتمع.
3. مدى ارتباطها بالمجتمع الخارجي.
4. تغايره.
5. درجة تقسيمه للعمل.
6. مدى اعتماده أو ابتعاده على روابط القرابة.
7. مدى تسكه بالعادات والأعراف التقليدية.
8. مدى تأكيده للحرية الفردية في الفعل أو الاختيار.

وهكذا تقيس هذه المتغيرات درجة تحضر المجتمـــع وكيـــف تـــتحكم البيئـــة الاجتماعية في الزواج بأدواره المختلفة.

و في هذا السياق تعتبر هذه الأغنية تجسيدا صادقا لما يـــدور في البيئـــة مـــن علاقات وتفاعلات علاوة عن أهمية الضبط غير الرسمي.

و من هنا يظهر جليا أن ظاهرة الزواج هي جزء لا يتجزأ من البناء الثقـــافي، وهي تعبير عن علاقات معينة في إطاري، الزمان الاجتماعي والمكان الاجتماعي.

و على هذا اعتبر الأدباء هذه الظاهرة بمثابة الرابطة التي تحافظ على اســـتمرار المجتمع ونظرا إلى الأغنية الشعبية على أنها التوصيف الســـليم لخريطـــة التفـــاعلات والتبادلات داخل المجتمع.

ولتوضيح هذا أكثر نحاول في بقية الفصل التعرض إلى العناصر الخمسة المشار إليها سابقا.

أولا/ الزواج:

الزواج هو اللبنة الأساسية في المجتمع، ومن خلاله تتنامى الأســـرة الصـــالحة، يتطلب الرضى والعشرة الحسنة والتعاون، والشعور بالمسؤولية بين الـــزوجين، وهـــو سكن نفساني بين الرجل والمرأة، تستريح فيه النفس، ويطمئن به القلب، وهـــو أمـــر شائع ومقرر في جميع أنحاء العالم، فعلى الرغم من مظاهر الصراع الذي ينطوي عليـــه، وتغير أهدافه ووظائفه ومعانيه، وكثرة وقوع الطلاق، فإن الناس مع ذلك يتزوجـــون ويرجع ذلك إلى أن التوقعات المعيارية تنظر إلى الزواج كموقف أو كحالة مناسبة أو مفضلة ومطلوبة، ومهما كانت التعقيدات والالتزامات التي تصاحبه مثل الاختيـــار، وحفل الخطبة، وعقد القران، والبحث عن مسكن إلى جانب كثير من المتطلبات المادية والمعنية التي تصاحب عملية الزواج (وأن الذين يبقون بدون زواج قلـــة في معظـــم المجتمعات[1] أو يؤدي وظائف عديدة لكل من الفرد والمجتمع[2].

[1] سناء الخولي، الأسرة والحياة العائلية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص193.

[2] المرجع السابق، ص 194.

ولكل أمة تقاليدها وأعرافها في الزواج (و كانت للعرب في الجاهلية تقاليد هدمها الإسلام وصقل بعض ما فيها من جفوة الإعراب، وخشونة الصحراء، وغلظة القلوب)[1].

ويعد الزواج من أهم المناسبات التي يمارس فيها المجتمع مختلف أوجه إبداعه الفني، كما أنه وسيلة مباشرة من وسائل التأكيد الاجتماعي، والزواج في أي مجتمع تحكمه "عادات وتقاليد تمارس فيه مأثورات تناقلها الشعب جيلا بعد جيل، كل جيل يضيف شيئا جديدا أو يحذف أشياء حتى تصبح مأثورات متناغمة مع حياته التي يعيشها"[2].

والزواج كظاهرة اجتماعية يخضع إلى قوانين العقات الاجتماعية ككل وتمارس طقوسه وتقاليده وفق إطار ينسجم مع المستوى المعاش والفكري للمجتمع.

و يختلف سن الزواج من منطقة إلى أخرى، فالزواج في الريف يكون مبكرا بينما يكون في المدينة متأخرا.

ولقد "كانت القيم الأساسية في حياة العروسين مرتبطة بالأرض أيضا، وهي تتخلص في قيمتين أساسيتين: المهارة في العمل والقدرة على إنجاب الذكور"[3].

و الزواج المبكر في الريف أملته ظروف اقتصادية واجتماعية تتحكم في نسيج العلاقات الاجتماعية ككل ومن هذه الظروف:

1. **الأعمال الزراعة الشاقة بالوسائل التقليدية التي يقوم بها سكان الأرياف تتطلب المزيد من الأيدي العاملة للتغلب على قسوة الظروف الطبيعية والمناخية.**

---

[1] المرجع السابق، ص **194**.

[2] صفوت كمالل، الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فلوكلورية، جريدة الجمهورية، **1978**.

[3] نمر سرحان، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية في الأردن، ط**1**، دار الثقافة والفنون الشعبية بوزارة الإعلام، عمان، **1968**، ص **27**.

2. حرص الفلاح ندوما على كثيرة الإنجاب وخاصة إنجاب الذكور حيث أن الزواج عنده لم يكن فقط صلة بين رجل وامرأة، صلة تهدف إلى أن تجعل الشهوة شرعية، بل على أن صلة بين الآباء والأبناء الغرض منها حفظ الجنس وشد إزره.

3. حرص الفلاح أيضا على تزويج بناته مبكرا خوفا من العنس وتخفيفا للنفقات.

4. يدفع الفلاح ابنه الوحيد على الزواج مبكرا لكي تستقر عينه برؤية أطفاله وهو على قيد الحياة وليطمئن إلى أن نسله لم ينقرض بل يتجدد عن طريق أحفاده وهذه خاصة رئيسية عند العرب.

لكن الصورة التقليدية للزواج تغيرت وتحسن بفضل التطور الذي عرفه المجتمع الجزائري، فلم يعد الرجل يحمل العصال ويتسلل إلى قبيلة أخرى ليخطف منها فتاة جميلة من خيمتها ويحملها بعيدا عن طريق الاغتصاب السابايني"[1].

بل صار يحمل هدية ثمينة بدل العصا إلى والد الفتاة التي يرغب فيها، وبذلك حل الزواج بالشراء محل الزواج بالسبي، وأصبح اليوم يعد مزيجا من السبي والشراء.

حتى في الريف تطور الزواج، فلم يعد الزواج البكر هو الصفة الغالبة وأصبح من الصعب أن يتزوج شخص قبل بلوغه الخامسة والعشرين.

و يتم الزواج بمنطقة الشرق الجزائري حسب الطريقة التقليدية بموجب اتفاق بين الطرفين لقاء المهر الذي يجري عليه وتقام فيه جميع العادات المتعلقة بالزواج.

ولا تختلف مراسيم الزواج في منطقة الشرق الجزائري عن غيرها من مناطق القطر.

---

[1] قبائل قديمة كانت تعيش في إيطاليا.

كما أنه لا يوجد اختلاف بين الزواج في المدن والريف.

ثانيا/ البحث عن الزوجة:

أن مشروع الزواج بعرف علماء الاجتماع يشمل مرحلتين أساسيتين، المرحلة الأولى: الخطبة، والثانية: مرحلة العرس.

وعلى الرغم من أهمية المرحلة الثانية وخطورتها فإننا نعتقد أن مرحلة اختيار الزوج أو الزوجة بعضهما البعض هي من أهم مراحل تكوين أسس الحياة الزوجية وأعظمها تأثيرا، نظرا لما يترتب عليها من استقرار في الحياة الزوجية أو عدمه في المستقبل.

و كانت مسؤولية اختيار الزوجة تقع على عاتق الأم مباشرة فهي تقول:

عامين ونا نمشيعلى شطوط لبحور[1]

نلهط على لعرايس بنات الأصول[2]

عامين وانا نمشي على شطوط الواد

نلهط على لعرايس بنا الجواد

لالا لعروسة قالولي سمراء

ما سمراء غير لعسل كتتحط للكبرا[3]

عامين ونا نمشي والمال في الصرة[4]

---

[1] ونا: وأنا، لبحور: البحار.

[2] نلهط: أبحث.

[3] كيتتحط للكبرا: كي تقدم للتبجيل.

[4] في الصرة: في قماش.

نلهط على لعرايس واللي مها حرة[1]

عامين ونا نمشي حافيه[2]

نلهط على لعرايس وللي صافية.

فالأم بمشاركة الأب في تحمل جزء من هذه المهمة تبحث عن زوجة لابنها، من قريتها أو من القرى المجاورة لها، وهي غير مستعجلة، عاملة بالمثل الشعبي القائل:"زواج ليلة تدبيرتو عام".

إنها تبحث عن ابنة الأصول، وحتى تطمئن إلى حسن سلوك هذه الفتاة المختارة تنظر إلى سيرة أمها، مطبقة بذلك المثل الشعبي "قلب البرمة على فمها تخرج البنت لمها" وكذلك يجب أن تكون هذه الفتاة (صافية) أنها ذات شرف وعفة.

و تمر الفتاة المرشحة للخطبة بمراحل فحص وقتية لقوامها وجمال وجهها، واستنطاقها لمعرفة إذا ما كان هناك عيب في نطقها أو رائحة في فمها، إلى ما هناك من أشياء تتعلق بخصائص الفتاة الجسدية.

وقد يتوسع الفحص حتى يصل الأمر إلى طلب رؤية الفتاة المرشحة وفي الحمام للاطلاع عن كثب على كل ما يخصها لملاحظة إذا كان في الفتاة عيب غير ظاهر.

ويحرص الشاب وأهله على تتوافر في الفتاة التي وقع عليها اختيارهم عليها بعض الخصائص أهمها:

المنبت العائلي: فالمنبت العائلي يلعب دورا كبيرا:

عامين وانا نمشي على شطوط لبحور

نلهط على لعرايس بنات الأصول

---

[1] مها: أمها.

[2] حافية: بلا حدود، اللي: التي، صافية: ذات أخلاق حميدة.

و كذلك تحرص كل عائلة على تزويج أبنائها مـــن عـــائلات ذات وضـــع اجتماعي مشابه، ومن ذوات الأخلاق والسمعة الطيبة:

عامين وانا نمشي حافيه

نلهط على لعرايس واللي صافيه

و يغلب على الفتاة المخطوبة الحياء ويحجبها الخطر، لا سيما إذا كانت عذراء لم يسبق لها الزواج، فهي هاربة من وجود القوم، أو مختبئة وراء الستر أو لاجئـــة إلى أمها تناجيها، أو مطمئنة إلى إحدى صويحباتها تبث إليها شكواها، إن لم يكن الخاطب قد وافق هواها أو ناثرة أمامها حبات قلبها إن كانت به تبلغ مناها.

وفي أغلب الأحوال لا ترى الفتاة الشاب الذي يتزوجها إلا ليلة الزفاف فمـــا عليها إلا الخضوع والانصياع.

ثالثا/ المهر:

بعد انتهاء مهمة الأم تبدأ المفاوضات بين أهل الشاب وأهل الفتاة التي وقع عليها الاختيار فيشكل أهل الشاب وفدا للتباحث مع أهل الفتاة حيث يبدأ أحدهم الحديث مضمنا حديثه آيات قرآنية، ثم يقوم بطلب الفتاة لابنه أو قريبه.

ويتم الاتفاق على قيمة المهر الذي هو مبلغ من المال يدفعه طالب الزواج لوالد الفتاة لقاء زواجه من ابنته، ومقدراه يختلف بين المدينة والقرية ومن منطقة لأخرى، ومن عائلة إلى أخرى، حسب القدرة المادية، لكن المعدل هو ثلاثون ألف دينار كمهر لوالد العروس نقدا.

وبعد الاتفاق على المهر مباشرة يتم الاتفاق على الأغراض والتجهيزات (الجهاز) التي تطلبها العروس.

وهذه المطالب عادة محدودة ومتشابهة إلا أن الوضع الاجتماعي للطرفين يجعل ذلك خاضعا لبعض التعديل ومن هذه التجهيزات ما يخص العروس مباشرة وتعود ملكيتها لها شخصيا مثل الحلي (الصيغة) وحلي العروس مؤلفة عادة من الصوار (المقياس) الذي في المعصم والسلسلة، قرطي الأذنين (المناقش) والخاتم.

و من الأشياء التي يخص بيت الزوجية وتكون ملكيتها مشتركة بين الزوج والزوجة هي الفراش المصنوع من الصوف والأثاث والنحاس.

وبعد الانتهاء من إعداد كل ما يتعلق بالمهر (الشرط) الرئيسي تقريبا لإتمام الزواج، يحدد موعد الخطبة التي يقوم العريس فيها بإلباس خاتم الخطبة لخطيبته.

رابعا/ الخطبة:

الخطبة عبارة عن حفلة مسائية يقيمها العريس في دار عروسه، والغاية منها بالدرجة الأولى إعلانية لكي لا يتقدم خاطب آخر لطلب يد الفتاة.

و من ناحية أخرى عبارة إن إبرام اتفاق أو ماهدة بين جهتين (أهل العروسين) يحضره عدد كبير من الشهود، وأخيرا تظاهرة اجتماعية يمارس فيها الشعب بعضا من ثقافته.

يقوم العريس بدعوة أصدقائه وجيرانه المقربين إليه.

و يكون بانتظار الجميع طاولات جمعت من بيوت الجيران والأقرباء والتي تزين بأنواع الطعام والشراب التي قام أهل العريس بإعدادها ودفع نفقاتها.

و الخطبة من حيث مظاهر الفرح لا تعد أن تتكون عرسا صغيرا حيث لا تخلو من الغناء والرقص.

و يتناسب عدد الحضور في كل خطبة ومدة الحفل والإكثار من مظاهر الفرح، والقيمة الاجتماعية للعريس.

و تعتبر الخطبة عقدا معنويا قلما فسم إلا في الأحوال النادرة، وفي المدينة نجد حفلات الخطوبة صارت تقتصر على الأهل والأقارب فقط.

خامسا/ الجرية:

الجرية وهي الهدية التي تقدم من طرف العريس إلى العروسة وتحضرها عادة قريباته وجيرانه، وتحتوي في أغلب الأحيان على الأشياء التالية:

الحنة، الشموع، المناديل (المحارم)، قبقاب، حقيبة متاع بيضاء اللون (حايك)، خمار، ساعة يد، فخذ لحم الخروف، فاكهة وحلويات.

سادسا/ العرس:

قلما تطور فترة الخطوبة إلا الزمن الذي يستغرقه إعداد الجهاز وهو بسيط في القوى ومعقد في المدن.

و يتم العرس في بيت العريس حيث ينتظر المدعويين موائد الأكل والشراب التي انتظرتهم في الخطبة لكنها تكون حافلة أكثر باللحوم والمآكل.

يجتمع الأطفال ذكورا وإناثا منذ الصباح حول المغنيين الشعبين والعازفين، ويرفقون الوفد الذي يذهب إلى بيت العروس حيث يقضون مدة من الزمن ثم يعودون بعدها إلى بيت العريس، ومعهم العروس، حيث يستمرون إلى منتصف الليل عندما يكون التعب قد نال من الكثير منهم، فينصرفون إلى بيوتهم.

و ترافق الأعراس كثيرا من العادات والتقاليد منها ركوب العروس فرسا في القرية وهي لابسة ثوبا أبيضا طويلا واضعة على رأسها خمارا، لكن هذه العادة قلت في السنين الأخيرة واستعين بالسيارة وبالمشي على الأقدام.

و ترافق هذه المراسيم أغاني كثيرة تحتاج إلى مئات الصفحات لو أردنا كتابة كل الأغاني التي تغنى في عرس واحد.

و إذا علممنا أن لكل قرية أغانيها الخاصة التي تتفق مع أغاني القرى الأخرى في بعض الخصائص فقط، استطعنا أن نكون فكرة صحيحة عن كمية الأغاني.

أما من حيث النوع فهي إجمالا تمثل الفطرة والبساطة، والصراحة، والخشونة كذلك هي ألوان وأشكال.

و ترافق الأغاني العرس من بدايته إلى نهايته منطبعة بالمواقف المختلفة للعرس آخذة أشكالا شتى من الكلمات والألحان، وسنقتصر هنا على ذلك بعض النماذج منها ولتكن بدايتنا مع الأغاني التي تقال عند الحناء التي درجت العادة أن تكون في

اليوم السابق للعرس حيث تجتمع الفتيات في بيت العروس ويشتركن معهــا بالحنـــاء ويغنين خلال ذلك أغاني كثيرة ومتنوعة كلها تدور حول الحناء منها:

صلو على محمد وزيدو على الرسول[1]

وحبيبي محمد خياي ما نقول[2]

صلوا على محمد يا النبي العربي

هذا فرح مجدد كمل يا ربي[3]

صلوا على محمد وزيدو على الرسول

نلاحظ هنا وفي كل الأغاني تقريبا أنها تبدأ بالتبرك بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ذا النسب العربي الأصيل والذي تعود العرب أن يفتخروا به في أي مناسبة سعيدة أو أي فرح لكي يبارك لهم في أعمالهم، والتضرع إلى الله بإكمال الفرح بكـــل خير، ويستمر في التسليم على النبي الذي اختاره الله من دون المخلوقات؛ ثم تنتقـــل هذه الأغنية إلى وصف الحنة.

الحنة التي طلعت وطلعت ضاويا

اجملوا يا حبابوا الشتلة الغاليا

الحنة جديدة.

فالحنة التي بلت في الصحن الأخضر لكي تحني بها العروس وجميع المعازم.

---

1 زيدو: من الزيادة.

2 خياري: المختار عندي.

3 مجدد: يتجدد.

وهذا ما يدل لنا جليا على متانة علاقات الصداقة والروابط العائلية المتينة ووضع الحنة في يد العريس يعد تعبيرا عن الفرحة في يوم عرسه، ومن الأغاني التي تدل على ذلك نذكر:

أمي يا نة الحنة نضرت في يدو[1]

و يحني لعريس في حرمة خوتو واجدادو[2]

لقد خرجت الحنة في يد العريس والذي يحني بها وسط أهله، وأجداده، وهذا له دلالة على امتداد العرق حتى أن الجد يحضر لعرس حفيدها.

ثم تمضي الأغنية بعد ذلك في تعداد صفات العريس، وهو جالس بين أصحابه مشبهين إياه بالعس والتمر والحلو، وشهد النحل، وهي من الأشياء المتوفرة لدى القروي بكثرة، والمفضلة لديه كذلك:

يا خويا لعريس يالعسل مع التمرة[3]

قالو لي كحلة ونا مش كحلة

يا خويا لعريس يا شهد النحلة

و بالنسبة لحنة العروسة نلاحظ أن هناك أغاني كثيرة نوردها منها هذه المقطوعة:

أربح اربح يا رابح

و الفال يقول إن شاء الله[4]

---

[1] يا حنة: يا الحنينة، نضرت: احمرت، يدو: يديه

[2] خوتو: أخوته، أجدادو: أجداده.

[3] كحلة: سوداء، مش: لست سوداء.

[4] الفال: الفأل.

و تربح مرت وليدي[1]

و تربي لولاد إن شاء الله

واش اعجبني في لحنينه[2]

اعجبني نوارها

هذي مرتك أوليدي

ومن لبنات ختارها

الحنة لحنينة وجات من مكة سايرة[3]

تحني بها العروسة وحبابها دايرة[4]

الحنة لحنينة جابوها العربان[5]

تحني بها العروسة صباع الغربان[6]

إن أول وأهم شيء استهلت به هذه الأغنية هو كلمة الربح، وللبشرى بالفأل ولتفرح أم العروس بزوجة ابنها التي ستربي الأجيال الصالحة، وهذه دعـــوة صـــريحة للإنجاب وضرورة تكوين بيت تغمره بسمة وصراخ الأطفال مما يزيده جمالا وبهاء.

وبعد وصف العروسة تتبرك المغنية بوصف الحنة التي جاءت بها من مكة لتحني بها العروسة، وهي في وسط أحبابها وقربائها.

---

[1] مرت: زوجة.
[2] واش: ماذا.
[3] سايرة: من السير: جاءت.
[4] دايرة: محيطين بها.
[5] العربان: العرب.
[6] صباع: من الأصابع.

وهذا يدل على التمسك بالدين الإسلامي وبالأماكن المقدسة (مكة) التي هي عندهم رمز الأصالة والسمو الروحي وأغاني الحناء كما ذكرت كثيرة وكلها تشبه هذه النماذج.

أغاني (الميعاد):

وإذا ألتقينا مع العروسة في يوم العرس من بيت العروسة إلى بيت العريس ودخلنا البيت مع الفتيات للواتي يحطن بالعروسة ويغنين لها كثيرا من الأغاني لا يمكن لنا حصرها، نورد منها هذه الأغنية التي تقوم النسوة بغنائها وهن في بيت العروسة:

انسابنا الحرار سرحونا نروحو[1]

أولادنا يبكيو والبقرات بطحطحو[2]

و عندما يقترب موكب العروسة من دار العريس يقمن يغنين:

يا أم العريس الفرح جاك

هاي لالا لالا شرعي البيت[3]

يا أم العريس هاي لالا لالا

يخاطب هذا المقطع من الأغنية أن العريس قائلا: إلى أين أتت متجهة والفرح قد جاءت بوصول زوجة ابنك إلى بيتك الذي زادته بحلولها نورا وبهاء هذا أمر للأم لتفتح باب دارها لاستقابل العروسة وتفرح لقدومها وبحلولها تحل البركة والخير، تلك العروس ذات العيون السوداء التي جاءت قاصدة بيتها الذي ستستقر فيه وتكون أسرة تسعد بها هي وقريباتها.

---

[1] انسابنا: أصهارنا، سرحونا: تركونا، نروحو، نذهب.

[2] بطحطحو: تخور.

[3] لمايمة: يا أمي، عادت: صارت.

و تستقبل العروسة بالزغاريد والبارود والغناء والترحيب:

يا مرحبا بولاد سيدي طلوا جماعة[1]

طلوا جماعة وسولا سيوفهم لماعة

كي حطوها فوق المطرح لا بت تفرح[2]

شوف لمايمة كي عادة تفرح[3]

كي حطوها فوق الكرسي لا بات تمشي

شوف لمايمة كعادت تبكي

كي حطوها فوق السرير سمسم وحرير

يا دار بوها بقاو على خير

كي حطوها فوق العود وبشامق مجبود[4]

يا دار بوها ارميو البارود

كي حطوها فوق البابور شرقت لبحور

فاطمة الزهراء بنت الرسول

و هذا النوع كثير وشائع من الصعب أحصاؤه، ولا بد أن نعـــرف أن هنـــاك أغاني شائعة أو مطالع لأغاني يتفنن في إتمامها المغنون والمغنيات في كل قرية وعند كل

---

[1] طلعوا: جاؤوا.

[2] حطوها: وضعوها، لا بات، امتنعت.

[3] لمايمة: يا أمي، عادت: صارت.

[4] بشامق: نوع الأحذية، مجبود: قماش محروج.

واحد من المغنين أو واحدة من المغنيات وإن أكثر هذه الأغاني تلح على الخصال الحميدة والصفات الحسنة والجميلة في العروسة.

و إذا كانت الأغنية السابقة تغنى عن وصول العروسة إلى بيت الزوجية وكذلك فالمساء لكي تراقب حلقات الرقص والعرس منهمك بتقديم الطعام والشراب فضيوفه ويختلس النظرات من عروس في مجيئه وذهابه.

فإن الأغنية التالي تغنى عند تفقد (الشورى):

يا مرحبا بعروسنا يا مرحبا يا مرحبا

يا مرحبا بقندرتها الحمرا يا مرحبا[1]

يا مرحبا بقطفتها المحروجة يا مرحبا[2]

يا مرحبا بشورتها يا مرحبا[3]

يا مرحبا بحوايجها يا مرحبا[4]

وفي لحظات راحة من الرقص والغناء تتم عملية إعلان الهدايا، وذلك بعدما تتفقد النسوة الهدايا التي تأتي من أهل العروسة داخل البيت فإن المدعوين الآخرين يقدمون هاياهم علنا وتسمى (العون) والهدايا سداد متبادل، لذلك يتولى صاحب صوت عال إعلان الهدايا فيقول:

واين لحباب واين لصحاب[5]

---

[1] قندرتها: القندورة الحمراء: الحمراء.

[2] بقطفتها: نوع من القماش.

[3] بشورتها: الملابس التي تأتي بها العروس من بيت والدها.

[4] حوايجها: أدواتها.

[5] واين: أين، لحباب: الأحباب، لصحاب: الأصدقاء.

واين من جانا بالخير[1]

ولما يعطي النقود ليضعها في المحرمة (المنديل) الحمراء يقول: فلان أعطى كـــذا من المال كثر الله خيرو ويخلف عليه.

وتستمر الاحتفالات حتى منتصف الليل حيث يتفق المدعوون بعد أن يعـــرب كل منهم عن فرحته ويدعو للعروسين بقوله (مبروك عليكم).

وتعد هذه الليلة امتحان شاق وتجربة جديدة للعروسين حيث لم يسبق لأحدهما إن خالك الجنس الآخر قبل ذلك.

وقد درجت العادة في بعض القرى أن يدخل العريس إلى البيت وسط الهلاهل والأهازيج ويظل الجميع ينتظر خروجه ويخرج وقد حقق مآربـــه، وحينئـــذ تلعلـــع العيارات النارية في الجو وتتعالى الزغاريد مهنئة له ويظهر البشر والانشـــراح علـــى وجود ذويه وأصدقائه:

وفي الصباح الباكر تجتمع النسوة ويغنين وهن يرقصن بعض الأغاني، منها هذه الأغنية:

هذا الدراس أيما   هذا الدواس أعلاش

الباز خش العارم خبللها الفراش[2]

هذا الدواس أيما هذا الدواس الليلة

الباز خش العارم   خبللها الحميلة

هذا الدواس أيما   هذا الدواس البارح

---

[1] من جانا: الذي جاءنا.

[2] خلط لها.

الباز خش العارم   خبللها المطارح

هذا الدواس أيما   هذا الدواس الفوق[1]

الباز خش العارم   خبللها العبروق

في الأغنية السابقة التي ترقص فيها النسوة والتي تقال في الصبح الموالي لليلة الدخلة يلاحظ فيها التصريحات الجنسية التي هي محور هذه الأغنية والتي تشير صراحة إلى العلاقة التي تربط المرأة بالرجل.

و في هذا السياق تؤكد الشواهد الكمية التي جمعناها أن ظاهرة الزواج من الظواهر الاجتماعية التي ألفت حولها عددا كبيرا من الأغاني الشعبية التي ترتبط هي الأخرى بالمستوى الاجتماعي الحضري والثقافي.

كما دلت المعطيات الواقعية أن الألفاظ المستخدمة ومضامينها هي انعكاس لـ:

1. طبيعة البيئة الاجتماعية.
2. طبيعة الأسرة.
3. درجة التحضر.

وفي نفس الوقت نجد أن مختلف الوحدات التي شملتها الدراسة تقر بتوارث هذه الأغاني وارتباطها بحياة الجماعة التي تجمعها روابط مشتركة يعكس هو الآخر الوحدة الثقافية للمجتمع المحلي.

و الظاهرة اللافتة للنظر أن الزواج ظاهرة اجتماعية تمر بمراحل عديدة، لكل منها نمط معين من الأغنية الشعبية.

---

[1] الفوق: فوق، العبروق: كناية.

و تتأكد هذه الاستنتاجات بمعرفة درجة الارتباط بين الأغنية الشعبية ومستوى الأسرة في علاقته بالتوزيع الإيكولوجي للسكان داخل أي مجتمع حضري.

و تتأكد هذه العلاقة في وجود بعض التباين داخل الحي الحضري الواحد، ويرجع هذا التباين إلى الانحدار الاجتماعي والجغرافي، فضلا عن محددات المكانة الاجتماعية.

ولدينا بعد كل ما سبق شواهد كمية وكيفية إضافية تدعم التفسير القائل بعمومية بعض أنماط الأغنية الشعبية المرتبطة بظاهرة الزواج.

و عندما أثرت هذه القضية مع بعض المهتمين بالتراث الشعبي على مستوى منطقة الشرق الجزائري اتضح أن موقفهم من هذه العمومية كان إيجابيا بعض الشيء، رغم التحفظات التي أبداها ضعهم بدعوى الاختلاف الاجتماعي والإيكولوجي وارتباط الأغنية الشعبية بمسألة التراتب الاجتماعي والتحضر.

وفضلا عما يتضمنه هذا الموقف من ازدواجية، فإن الشواهد التي حصلنا عليها تميل إلى تأكيدها بنسب مختلفة.

الفصل السادس

(الأغنية الشعبية والحركة الاجتماعية)

أولا: أغاني العمل وتنوع أشكالها

ثانيا: أغاني الزرع والحصاد وبث روح النشاط

تالثا: أنماط الطحن ونمط الحياة الأسرية

رابعا: جني الزيتون

خامسا: الأغنية الشعبية والثورة التحريري

الأغنية الشعبية والحركية الاجتماعية:

إن التعبير عن الحياة الإنسانية بشكل أحدى المتطلبـات الأساسـية للحيـاة، وتجسد على الخصوص في الأغنية الشعبية التي تعكسها في غايتها الاجتماعية والمحلية.

إن أحداث ومناسبات المجتمع متعددة، والتعبير عنها تنوع واختلاف؛ الأمـر الذي دفع الدارسين إلى محاولة تنميط مثل هذه التعبيرات.

و من بين هذه التنميطات نجد الأغنية الشعبية كرافد أساسي لحياتنا.

فهناك أغاني العمل، والأغنية الثورية وغيرها من الأغاني التي تصور جوانـب متعددة من حياة الإنسان.

و لقد ثارت في الدوائر الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين مناقشات كثيرة حول الأغنية الشعبية ومدى انطباقها على واقع المجتمع واختلافها عن الأغنيـة الأخرى التي تطورت في بيئة اجتماعية مختلفة.

ولم تتخذ هذه المناقشات شكلا تقليديا، وإنما أثارت مجموعـة مـن القضـايا الجديدة مثل ارتباط أغاني العمل بالجماعية والدوافع والحافز والوحدة والإرادة.

و أثارت هذه القضايا بدورها جدا حول قضايا أخرى مثـل أهميـة الأغنيـة الثورية في تأليب الرأي العام وتحسيس المواطن بالأخطار المحدقة بـه، وإثـارة الهمـم وتحفيز الناس وتذويب الاختلافات... إلخ.

و على مستوى المجتمع الجزائري دار الحوار في إطار الأدب الشعبي، وفي إطار الأنثروبولوجيا الاجتماعية عن مدى أهمية الأغنية الشعبية في تحقيق هدفين أساسـيين، هما: الوحدة والعمل.

وبناء على كل هذا يهتم هذا الفصل بأن يقدم عرضا عن أغاني العمل، والأغنية الثورية في محاولة لإبراز الصورة الحقيقية للأغنية الشعبية، بما في ذلك الفئات الاجتماعية التي تؤثر على مسارها وتطورها.

و من هنا يبدأ تمييز تراث الأغنية الشعبية، ونقرر هنا بداءة أن الأغنية الشعبية الجزائرية هي كيان متميز ينطوي على أبعاد نفسية، اجتماعية، ثقافية، أخلاقية، سياسية واقتصادية.

والحقيقة أن هناك العديد من المبررات التي تدفع المشتغلين بالأغنية الشعبية اليوم لتنظيم أو إعادة بناء الأسس النظرية والمنهجية التي يستندون إليها في دراساتهم وأبحاثهم، حتى يمكن تحديد مجال الأغنية الشعبية ومكانتها.

و الملاحظة التي نحرص على تسجيلها هنا، أننا لسنا من دعاة الفصل أو التمييز بين الأغنية الشعبية والشعب، فتلك مسألة سبق أن حسمت في كثير من مؤلفات الأدب الشعبي ولا نجد مبررا لمناقشتها من جديد. كما أننا لسنا من دعاة التحيز ضد تعميم نمط غنائي معين وإنما حرصنا فقط في هذا الفصل على دراسة العلاقة الجدلية والتبادلية بين الإنسان وبيئته.

وركزنا على الخصوص على دراسة:

أولا: أغاني العمل وتنوع أشكالها تبعا للنوع الذي يصاحبه.

ثانيا: أغاني الزرع والحصاد وبث روح النشاط والتخفيف من الإحساس بالتعب.

ثالثا: أنماط الطحن ونمط الحياة الأسرية.

رابعا: جني الزيتون.

خامسا: الأغنية الثورية.

و الجدير بالذكر أن هذا الفصل يعير أهمية خاصة لهذا النمط الأخير من الأغنية الشعبية لأنها تطورت من معاناة شعب خضع لاستعمار بغيض عمل ما بوسعه على تحطيم هويته.

إن انبثاق الأغنية الشعبية من رحم المجتمع ومن رحم التناقضات بين المواطن والمستعمر، بين الظلم والفقر، بين الحياة والتشريد، قد جعلها أغنية متميزة تعبر عن انفعالات وطموحات وأحاسيس وأوضاع مزرية.

لذا نعتقد أن الأغنية الشعبية الثورية في بلادنا تحتل مكانة خاصة سواء على المستوى المحلي أو العالمي.

أولا/ أغاني العمل وتنوع أشكالها:

تعد أغاني العمل شكلا من أشكال التعبير الإنساني المتعدد الجوانب والمتأصل في الطبائع البشرية.

و أغاني العمل من أقدم الأغاني الشعبية، وقد جاءت ضرورتها من رغبة العاملين في البناء أو الحصاد أو الزرع أو الطحن على الرحى في تخفيف عناء العمل أو إزالته من الملل والرتابة التي يعانون منها، وتمده بالوحدة الحركية.

وقد اعتبر بعض الباحثين إاني العمل محور الأدب الشعبي لأن كل سمات هذا الأدب التقليدي تجتمع في المحتوى والشكل على السواء[1].

و يمكن لأي دارس وبكل سهولة كشف السمات العامة للأدب الشعبي بوضوح في أغاني العمل، ومن أهمها:

الجماعية، والصدور عن الضرورة الناشئة عن ارتباط العمل عند جمهور الفلاحين بأدوات معينة تصاحبه.

---

[1] أحمد رشدي صالح، مرجع سابق، ص 42.

و أغاني العمل العربية قديمة جدا، فقد عثر بعض الباحثين المنقبين على أحـــد نقوش أشور باينبال من القرن السابع قبل الميلاد ويذكر هذا الـــنقش لأســـرى مـــن العرب كانوا دائمي الغناء وهم يعملون لأسريهم، وكان غناؤهم من الجمال بحيـــث أعدب الآشوريون به وكانوا يطلبون إلى الأسرى مواصلته وإعادته[1].

و إن أقدم أغاني العمل في العالم ترجع أصولها إلى نشاطات العمل البـــدائي إلى بدية حياة البشرية، فلم يكن يعرف الإنسان البدائي شيئا من الشعر سوى الأغنيـــة. وكانت تؤدى عادة وظيفة سحرية لارتباطها بالحركات الإيقاعية للجسم.

أما بالنسبة لحركة العمل الاجتماعي فقد وجد في بداية نشوء وتطور البشـــرية مجموعة رموز- وبشكل لاشعوري- أثناء العمل، وهي ضرورية لتنســـيقه وإنجـــازه بسرعة "ويمكننا أن نفترض بأن هذا الرمز قد استخلص من عملية العمل ذاهما وأنـــه يعكس نوعا من الضبط الإيقاعي"[2].

و كانت الخطوة مجرد التسلية هدف المغنيين أثناء العمل بل عكسوا في أغانيهم انطباعهم عن العمل من حيث ضرورة حتى لا يمد الإنسان يده للآخرين مستجديا أو مستدينا أو خوف أن يضطر لبيع أرضه أو بقرته، وهي وسائل إنتاجه التي يعتمد عليها في معيشته ومعيشة أطفاله وأن الحس الشعبي في هذا المجال ليرقى إلى أعمق الأفكـــار الاقتصادية الحديثة التي تعتبر العمل حقا وواجبا.

و تتنوع أشكال وأساليب أغاني العمل تبعا لنوع العمل الذي تصاحبه فهي في أعمال الصيد ورفع الأحجار والصخور وقطع الأخشاب صيحات إيقاعيـــة رامـــزة تخلف عادة متابعة للضربة الأخيرة في العمل وتكون بشكل مقطوعات قصيرة تلائـــم الأعمال التي تتطلب السرعة في أدائها وهي لا تختلف عن أغاني العمل الأخـــرى، إلا

---

[1] حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، ص 32.

[2] أرنست فيشر، مرجع سابق، ص 35.

بالإيقاع بطيئا كان أم سريعا، وتمارس فردية أكثر منها جماعية لأنه لا يمكـــن ضـــبط الإيقاع بشكل ملائم ضربات العمل للجماعة كلها دائما.

فهناك أغاني خاصة بأداء أنواع معينة من العمل الذي يتم في الحقـــول مثـــل البذار، والسقي على اختلاف أدواته وجمع المحصول، ودرس الحصيد، وكيل الحبوب، ومنها ما يتصل بأعمال المترل وتختص به النساء، مثل أغاني حمل الماء والطحن بالرحى، والتي كانت ولا تزال تدار باليد لطحن الحبوب، والتي ترجع إلى العصر الحجري[1].

و منها ما يرتبط بالتشييد والبناء أو بحداء الدواب في الطرق، أو دفع السفن، أو صيد السمك.

و تختلف أغاني العمل من منطقة لأخرى تبعا لاختلاف البيئة والثقافة والإنتاج.

كما أنها تزخر بالمعاني التي تحض على المثابرة على العمل والحث عليه باعتباره مصدر قوة الإنسان والوسيلة الضرورية لاستمرار الحياة.

ثانيا : أغاني الزرع والحصاد وبث روح النشاط:

للإنسان منذ القديم طقوس وممارسات سحرية استخدمها كجزء من التكنيـــك الوحي للسيطرة على الطبيعة وجعلها في خدمته. فالدارس للمـــأثور الشـــعبي الأوربي مثلا يلاحظ أن هناك مجموعة من المعتقدات والخرافات الهادفة إلى جعل الإنسان يؤمن بقيم ايجابية كخصوبة الأرض ووفرة الإنتاج وزيادة الثورة.

ولقد أورد في هذا الشأن الباحث الفلكلوري ألكسندر كراب قســـما منـــها ضمن مأثورات النبات فينسب إلى السنبلة الأخيرة في الحقل مثل خاصـــية متفـــردة ولذلك ينبغي استبقاؤها في بذور القمح للسنة الجديدة، وفي سياق (المشاعل) وهـــو مهرجان زراعي يقصد به إلى الإسراع في نمو النبات فقزت العذارى في رقصهن أثناء

---

[1] حسين نصار، المرجع السابق، ص 67.

بذر الكتان، فالفكرة الكامنة وراء هذا أنهن يرغبن أن ينمو نبات الكتان إلى الارتفاع الذي بلغته في قفزاتهن[1].

و عند الحصاد كان الفلاحون ونساؤهم يتولون حصد الزرع الــذي تتعبــوا كثيرا وبذلوا جهدا كبيرا من أجل أن يكون المردود وافرا وجيدا.

يؤمون الحقول مبكرين وهم فرحين مسرورين حاملين مناجلهم التي يقصــون بها الزرع، والعرق يتصبب من جباههم، وإن لم يتمكنوا من حصده وجمعه بالبيــادر. ينظمون (تويز)[2] التي تجمع كل أبناء القرية الذين يعملون بكل ما لديهم مــن جهــد للقضاء على السنابل المتبقية في الحقل وأثناء ذلك يقومون بترديد أشــجى الأهــازيج بألحان عفوية يشترك الجميع في آدائها وهذا من أجل بث روح النشاط والتخفيف من الإحساس بالتعب والجهد المضني فنراهم يرددون مثلا:

شبان صغار طاحو في زرع المخبل[3]

حصدوه اغمار، والصلاة على محمد

الله الله ربي ولا حال يدوم[4]

لا ترقد الشيخ ولا يديك النوم[5]

لا ترقد حالي ضرير وأنا قلت انداوي[6]

انداوي عند الطبيب ولا ربي الغالي

---

[1] ألكسندر كراب، المرجع السابق، ص 66.

[2] تويزة: معانة.

[3] طاحوا: نزلوا، المخبل: كثيف

[4] يدوم: يستمر.

[5] لا يديك: لا يأخذك.

[6] انداوي: أعالج.

أنا راكب الكروسة نشوف لجواد[1]

أمحمد نبينا.. اسعدي بالشيخ كي جينا

يتحدث هذا المقطع عن شباب صغار أتوا للحصاد، رغبة وحماس، وأهم بـــد،ا بسرعة فائقة (طاحو) فحصدوا هذا الزرع الكثيف المتشابك وذلك راجـــع لكثـــرة المردود (أغمار) أي رزم أو حزم، وهي أن يحصد الفلاح السنابل، ثم يجمعها لدرجـــة أنه يتمايل على بعضه البعض فمنه من يبقى مستويا ومنه من ينكسر، وبعدها يحاولون الترفيه عن أنفسهم فيغنون ويصلون على الرسول صلى الله عليه وسلم، ويـــرددون كلمة الله عزو وجل، وأن (لا حال يدوم(أي أن كل شيء مآله الزوال والنهاية، وربما يشيرون هنا إلى عملهم المضني هذا، سوف ينتهي لا محالة وتأتي بعده الراحة، وكيـــف أهم ينهون شيخهم عن النوم (الرقاد) حتى يشاركهم حيويتهم ونشاطهم، وأهم بحاجة ماسة إلى نصائحه باعترابه ذلك الشيخ الكبير المجرب ليخبروه بأهم أصبحوا مرضـــى (حالي ضرير) ويردون الذهاب للعلاج (انداوي) أيذهبون إلى الطبيب أم يتوجهـــون بالدعاء إلى الله عز وجل إلى أن يحي وقت العودة.

فيرجعون راكبين (الكروسة)[2] التي يجرها الحصان (الجواد) آنـــذاك فـــرحين مسرورين يبشرون شيخهم بقدومهم (كجينا)[3] وهم في سعادة تامـــة لأن الإنســـان عندما يعمل بجد وإتقان يحس بالراحة والاطمئنان ويخبرونه بأهم ذاهـــبين إلى (بـــاب الحانوت)[4] المكان المعروف لديهم وهو ما حانوت أو مقهـــى يجتمـــع فيـــه الكـــل ويتجاذبون أطراف الحديث، وبالتالي ينسون تماما تعب وعناء ذلك اليوم.

و الأغنية التالية تهدف إلى مدى تلهف الفلاحين لحقولهم من أجل حصـــادها ليحصلوا على ناتج زرعهم بعد جهد متواصل فنرى الفلاح يأمر أخيه، وينصحه بـــأن

---

[1] نشوف: نشاهد.

[2] الكروسة: العربة.

[3] كجينا: كي جئنا.

[4] باب الحانوت: باب المحل التجاري.

ينهض ويذهب العمل، فإن الوقت قد حان وأن الله قد من عليهم بنعمة وافـــرة، وأن هذا العام عام البركة والخير (الصابة).

قم يا خويا الفلاح   الصابة راهي جات[1]

قم أحصد ترتاح   وقت الشدة فات

و أن يحمل معه المنجل كي يعمل ويقص الزرع التي هي قوت العائلة المنتظـــر ومحقق آمالها العريض في الحياة:

المنجل جديد لك   وعندك راه يفوت عليك[2]

فاحذر أن يصيب يديك من شدة الفرحة وأن لا تتهور، وكيف أن الله جعلـــه سببا ينال به الإنسان الخير المتمثل في المحصول، تلك الآلة الحديديـــة والحـــادة حـــتى يتمكن الفلاح من الحصاد بها بسهولة ويسر وبسرعة وأن علامات الفرح بادية على وواضحة على وجهك.

من خير ربي يعطيك   الصابة راهي جات[3]

المنجل جديد وماضي   والفرح على وجهك بادي[4]

وبعد الانتهاء من الحصاد فإنه ينقل ذلك المحصول إلى البيادر حيـــث يـــدرس ويصفى ويوضع في أكياس ليحفظ في مكان آخر:

والمحصول للنادر غادي   الصابة راهي جات[5]

---

[1] الصابة: البركة.

[2] راه يفوت: يعني لا تترك الفرصة ما دام عندك منجلا جديدا.

[3] راهي جات: يعني أنها جاءت.

[4] ماضي: مشحوذ.

[5] بادي: ظاهر، النادر: مكان الدرس

و نجد الفلاح وكأنه يقول لأخيه الفلاح أنه لا يحس بالراحة والطمأنينة إلا بعد أن تتم نهائيا عملية الحصاد بجميع مراحلها.

وأهم ما نلاحظه على هذه الأغنية التكرار ويعود ذلك إلى نوع من اللحن الذي يمتاز بالمد وتكرار المقطع أكثر من مرة.

نعومة المعاني الدينية الواردة.

و الأغنية الشعبية التالية تختلف عن الأغنيتين السابقتين من حيث المضمون؛ إذ أنها بالرغم من كونها تغنى أما معاني الأغنية فهي مستمدة من التعاليم الدينية الإسلامية، ويعتمد الشكل الفني لهذه الأغنية في تكوينه على أقوال كل منها يتألف نم شطرين، ولا يعتمد قافية واحدة، وإنما تتعدد القوافي ويبعد التكلف، والصنعة، والصنعة عن الألفاظ فهي واضحة لا تعقيد فيها، وسهلة الحفظ، ناعمة بقدر خلال الحصاد إلا أننا لا نلاحظ فيها كلمات تدل دلالة مباشرة للحصاد:

الله الله أو طيبة داويني[1]

حالي مضرور قولو يعزم ويجيني[2]

شبان صغار طاحوا في زرع مخبل

حصدوه غمار صلى الله على محمد

حالي مضرور أبو طيبة داويني

و يصادف موسم الحصاد دائما موسم الصيف الذي تشتد فيه الحرارة، ولكن الحصادين يتحدوها بالعمل المتواصل، لإنهاء عملية الحصاد في وقتها المحدد.

أي حمات القايلة   واحمى المنجل في يدي[1]

---

[1] داويني: عالجني.

[2] يعزم: يسرع.

كن أعيت أنايا   ننده بك أجدي[2]

إي حمات القايلة   واحمى المنجل في السبول

كن أعيت أنايا   ننده بك أيا الرسول

أيحمات القايلة   سلطان لا لا دالية[3]

تتجلى ضمن هذه المعاني العلاقة الحميمية التي تربط بين الفلاح، وعقائده وتظهر جليا الشكوى من قسوة العمل الذي ينجز بتلك الأدات البدائية (المنجل) كما تبرز أساليب المناجاة التي تعتبر من بين خصائص أغنية العمل التي يوجهها الفلاح إلى الوسيلة التي يعمل سواء كانت دابة أو أداة يبثها لواعج حزنه وسكاته ويبوح لها بأسراره ومشاكله الحياتية، وتهدف هذه الأغنية أيضا إلى بعث روح النشاط والتخفيف من الإحساس بالتعب أثناء عملية الحصاد.

فهذا النداء الموجه إلى المنجل كي يعمل ويقص الزرع قاسيا مع السنابل (واحمي المنجل في السبول) قوت العائلة المنتظر ومحقق آمالها في الحياة.

وهو تعبير واضح عن نشاط الفلاح، رغم هذا العمل الشاق الذي ينجز تحت لهيب أشعة الشمس المحرقة في الصيف لذلك تتعالى أصوات الفلاحين أثناء عملية الحصاد لتخفف عنهم مشقة العمل وتشجعهم على مواصلة الجهد من أجل إنجاز العمل، وتأخذ كما لاحظنا أغانيهم طابع الأهزوجة ويشترك الجميع في الأداء أو أحدهم يردد الأغنية ثم الجميع يردد من بعده.

كما يلاحظ أيضا مدى تمسك القروي بالأولياء الصالحين والأنبياء، حيث نراه دائما يلوذ في كل مصيبة تلحقه أو ضرر يحدث له وكثيرا ما يقدم النذور لأبسط

---

[1] أي حمات: اشتدت حرارتها، القايلة: القيلولة.

[2] كن: لو، أعيت: تعبت، أنايا: أنا، ننده: نناديك، أجدي: يا جدي.

[3] لا لا دالية: الدالية هنا: يقصدون بها الكرمة.

الأمور الواقعة له قاصدا في هذا الوصل إلى ما يتمنى بسرعة واطمئنان فها هـــو هنـــا يطلب العون من الرسول صلى الله عليه وسلم (ننده بك يا الرسول) ومن جده (ننده بك أجدي).

نستنتج مما تقدم من أغاني الحصاد العمل وذكر الأولياء، وطلب معونة الجماعة ودعوة الآخرين للمشاركة.

ثالثا/ أنماط الطحن ونمط الحياة الأسرية:

تقوم المرأة بأداء أغاني الطحن التي لا تصاحبها آلات موسيقية وإنما على إيقاع حركة الرحي أوالطاحونة، ويكون لباس المرأة عادي، ولا توجد تقاليـــد وطقـــوس تصاحب هذه العملية كشرب القهوة أو الشاي أو إحضار بعض أصناف المـــأكولات الخاصة، تقوم النسوة بعملية طحن القمح في كل وقت في النهار أو الليـــل، ولكـــن الوقت المحبب لدى النسوة هو سكون الليل حيث يكن قد انتهين من عمـــل البيـــت وترتيب شؤونه وعندما ينام الأطفال الصغار عندما تركن المرأة في أحدى أركان البيت وتبدأ في عملية الطحن مع الغناء على إيقاع حركة الطاحونة باثة في هـــذه الأغـــاني آلامها وأحزانها وهمومها ومأساها وفقرها وغربتها وشعورها بالوحدة في تلك الليالي الساكنة.

إن الماساة التي عاشها الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي الغاشم الذي تميز واقعه بالجهل والتعاسة والشقاء والفقر والبؤس والحاجة استسلم بعضهم للـــذل والهوان ورضوا بالواقع المزري.

وقد عانت المرأة الجزائرية ويلات هذا الاستدمار فاضطرت إلى العمل كخادمة في بيوت المستعمرين وعملت أعمالا شاقة لأن الحاجة والفقر والحرمان هـــم الـــذين دفعوا بها إلى عمل هذه الأشغال المضنية، ومن هذه الزاوية انطلقت هذه المرأة لتعـــبر عن آلامها وأحزانها وهمومها وتعاستها وعن واقعها المزري باثة كل هـــذا في أغـــاني

شعبية معبرة كمثل هذه المرأة التي تعبر عن مصابها الجلل ن جراء أخذ ابنها بالقوة إلى التجنيد الإجباري في صفوف الجيش الفرنسي التي تقول:

ربي سيدي واش عملت أنا ووليدي آه[1]

ربيتو بيدي واداتو بنت الروميا[2]

جات الكليشة قلت أوليدي ما يمشيشي[3]

جات المشينة وداتو بالسيف علينا ربي آه[4]

تتساءل هذه المرأة عن مصابها الجلل المتمثلفي أخذ الاستعمار ابنها بــالقوة إلى التجنيد الإجباري، وتتجه إلى الله تناجيه وتسأله عن ما حل بها وألم بها وبابنها العزيــز الذب أخذته فرنسا بعدما كدت واجتهدت في تربيته والإنفاق عليه حتى صار رجــلا قويا، ثم أخذته (بنت الرومية) ورفضت هذه الأم تسليم ابنها عندما حضرت عربــة النقل العسكرية ولكن القطار أخذه بالقوة وعنوة فالتجأت إلى الله مخاطبة إياه (ربي آه) وهذه العبارة دالة على سر معناه هذه الأم الوحيدة وحضور عربة مليئة بالعساكر من النصارى والعرب وبقيت تنظر كمن لا حول ولا قوة له بل شبت نفسها بأنها لا حط لها.

جات الكروسة بالنصارى والعرب مرصوصه[5]

أنا المنحوسة بقيت انشايع الطروسة[6]

---

[1] واش: ماذا، اعملت: فعلت.

[2] اداتو: أخذته.

[3] جات: جاءت، الكليشة: العربة، ما يمشيشي: لا يذهب معهم.

[4] المشينة: الفطار، السيف: القوة.

[5] الكروسة: العربة، مرصوصة: مكتظة.

[6] المنحوسة: من النحس؛ سوء الحظ، انشايع: ننتظر من بعيد، كالطروسة: الجرو الذي لا حول له ولا قوة.

ثم نجد هذه الأم تسأل الطيور عن ابنها وتبعث له السلام الحار وفي الليل تسهر وتفكر في مصير ابنها وشوقها وحنينها إليه:

يا رفخ الطاير تعلمني لكان ساير لدزاير[1]

سلملي على أوليدي ثمه[2]

وبت الهاتي من عنابة لواد ازناتي[3]

سالوا دمعاتي على لخضر ممو عينيا[4]

وبعد ذلك توجه شتمها لباكير عميل للمسعمر عن خيانته لوطنه وللمســـلمين فتقول:

يا سي باكير وانتيا وجه البندير[5]

لاش اخدعت المسلمين يا لمطيش في الزبالة[6]

وفي أغنية أخرى نجد هذه المرأة تتغنى بالرسالة التي بعثها زوجها من السجن إلى أصدقائه من أجل مساعدة أسرته والوقوف بجانبها فتقول

الله الله ربي لا حال يدوم لا حال يدوم[7]

لا ترقد يا لمهني ولا يجيني النوم[8]

---

[1] يا فرخ: يا طائر، تعلمني: تخبرني، لكان: إذا كان، ساير: ذاهب، لدزاير: للجزائر.

[2] سلملي: بلغ تحيتي، ثمة: هناك.

[3] بت: قضيت ليلتي شاهرة، الهاتي: أناجي.

[4] سالوا: الهمروا، دمعاتي: دموعي، ممو: قرة عيني.

[5] انتيا: أنت، البدير: الطبلة يقال لمن لا حياء له.

[6] لاش: لماذا، لمطيش، المرمي وتقصد به هنا الذي لا قيمة له في المجتمع.

[7] لا حال يدوم: لن يستمر هذا الوقت كما هو بل سيتغير.

[8] لا ترقد: لا تنم، المهني: المطمئن البال، يجيني: يجيئني.

وأنت يا بن باري ما تعرفض اسفاري[1]

ونا أداوني أنصارى هما الحكام[2]

حكم علينا بالحق سي لبريزيدان[3]

يا خوتي يا سيادي اهلاولي في أولادي[4]

هذوك هما أكبادي منهم نشيان[5]

يا خوتي يا رجالة لمرا بقات هجالة[6]

و بعدما يوجه نداءه إلى أخوانه بضرورة الانتباه ورعاية أفراد أسرته وعلى الأخص أولاده الصغار ويطلب من الله أن يحفظهم من كل سوء وثم يعبر عن اشتياقه لزوجته بقوله:

لوقفت فالباب ردولها الجواب

قولولها قلبي انحرق

ثم يأخذ في وصف السجون التي زج به فيها وظروف إقامته بها التي كانت إقامته شاقة ومتزرية للغاية وبعدما يخاطب انتبه طالبا منها عدم البكاء.

ربيحة هاي بنتي وعلاش أظل تبكي[7]

---

[1] ما تعرفش: لا تعرف.

[2] اداوني: أخذوني بالقوة.

[3] سي لبرزيدان: الرئيس.

[4] اهلاو لي: خذو بالكم من أولادي.

[5] هذوك أكبادي: هؤلاء هم أكبادي، نشيان: نمرض ويسهم أصاب بالهزال من كثرة التفكير فيهم.

[6] المرا: المرأة، هجالة: أرملة.

[7] علاش: لماذا.

ولا تقتصر أغاني الطحن على طرح القضايا الآنفة الذكر، بل تتعداها إلى غناء الحب وأغاني الزيجات لاتعيسات والغربة كقول إحداهن:

يا لالي واش أفناك يا حالي[1]

أكلاني الوحش والغربة واخراج في أوطان[2]

كن الموت لعدوة تنصح وتتشاور[3]

تدي الحاير من الناس وتخلي عزيز الخوطر[4]

على طرف البحر نسكن ونعمل جارتي الحوت[5]

يا مملاك يا لدنيا وما مر غير الموت

لأهلها، وهي غريبة عن الأهل والوطن، وبعدها تتساءل قائلة: لو أن المــوت تتشاور لأمرتها بأخذ الناس الطالحين وترك الصالحين، ولكنها قضاء وقدر.

كما لا تنسى الوحدة من جراء القطيعة التي فرضت عليها من طرف الأهــل، ونتيجة لذلك فهي تعيش في هموم وأحزان فتقول:

كن تولي يا قلبي وتولي كالبرية[6]

و يزورو الطلبه[7]

---

[1] واش: ماذا.

[2] أكلاني: أكلني.

[3] لعداوة: عدوتي.

[4] الحاير: الغير الصالح، تخلي: تترك.

[5] على طرف: على جانب.

[6] كن: يمعنى لو هنا، البرية: الرسالة.

[7] الطلبة: حفاظ القرآن.

و يصيبو ما صرا بيا[1]

أنا باقية نرحي ونرى انسدت الباب[2]

قلت أنا خويا ولا واحد من لحباب[3]

قلبي طاح بايما وزمتو بيديا[4]

لاش تطبع يا قلبي شفيان لعدا فيا[5]

و الأغنية الموالية تتحدث عن إمرأة فقدت زوجها وأبنائها في ريعان شبابهم وتصور زوجها يشاركها همومها وأحزانها، وغربتها عن الواقع الذي تعيشه من جراء مصابها الجلل في أعز ما تملك المرأة هو الزوج والأبناء حيث أنها سمعت القبر يدوي أي أن زوجها يتحرك داخل القبر وهذا دليل على أنه غير مرتاح لحالها.

أنا قاعدة نرحي سمعت القبر يدوي

قلت نطل عليه فيه السيد بوعبسة

و يا قلبي حزين عليه

يا حزني على الزيتون اللي طاح وشفتيه

يا حزني على أوليدي كي لقطيب مديتو[6]

حمل الواد حملد الواد

---

[1] يصيبو: يوجد، ماصرا: ما صار.

[2] باقية: منهمكة في عملية الرحي، نرى: رأيت، انسدت، من السداد.

[3] خويا: أخي.

[4] طاح: صقط، رميتو: رميته.

[5] لاش: لماذا، لعدا: الأعداء.

[6] لقطيب: القضيب؛ الغصن المستقيم.

و حمل شط الواح[1]

حزني عليك يا باب أولادي

كي أعطاوني العاهد وراحو

و امرأة أخرى تصور لنا كيف تعيش وسط عائلة لا تكـــن لهـــا أي احتـــرام فالعجوز تكرهها.

ارحي ارحي رحايتي

وراحي القوت

ارحي ارحي يا رحايتي

و خف لي بنتي راقدة[2]

و تنوض تبكي**1**

ما كانش ن يسكتها

لعجوز كرهتني وكرهتها

و كذلك لزوج الظالم الذي يسمع لأمه العجوز ويضربها بدون سبب ضـــربا مبرحا فتقول:

أرحي ارحي يا رحايتي

ارحي ومف لي[3]

---

[1] شطه: مجموعة من الألوان.

[2] راقدة: نائمة.

[3] خف لي: أسرع لي.

لعجوزة عند أوليدها

تحصلني وبالمطرق يضربني[1]

ونلاحظ أن هذا النمط من الأغاني يتضمن أشياء معنية وفنية كاحتوائه على طابع الحزن والتأكيد عليه، والتأكيد على ظاهرة العمل الإرادي واختيار الأوزان البيطيئة المتلائمة مع حركة الرحي واقتصارها على المرأة وطرح الهموم الشخصية التي هي في واقع الأمر هموم مجتمع بأكمله جاءت وليدة التناقضات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الجزائري.

و نلمح من خلال تلك الأغاني التي قيلت أثناء عملية طحن القمح مآسي النفس الإنسانية وسموها، وانطلاقها نحو عالم أقل، وسقوطها نحو واقعية العالم الوضعية.

كما تصور أعمق الاهتزامات وأدق الخلجات والمشاعر والتي تنسجم في الأغاني الحزينة مع الإيقاعات الغنائية للنفس الشاعرة ومع تموجات

رابعا/ جني الزيتون:

و عندما يحل موسم جني الزيتون تعلو أصوات القوم معبرة عن الفرحة الكبرى بقدوم هذا الحدث الجليل، وذلك بالغناء للتخفيف من أعباء العمل الشاق والمتعب والتي لا يخلو من الرتابة والملل، والغناء كما هو معروف ينشط الدورة الدموية ويقوي عضلات الجسد ويطرد السأم والتعب عن النفس.

و لا شيء يقف أمام أبناء المنطقة لكي يمنعهم من جني الزيتون إن حان وقته، لا التقلبات الجوية ولا أشغال أخرى:

أضرب يا النو[2]

---

[1] تحصلني: تلحق بي، بالمطرق، بالعود الرقيق.

[2] النو: المطر الخفيف.

واتخلط يا السحاب والريح[1]

اضرب يا النو

اضرب على العوسج والشوك[2]

يا لقاطي الزيتون[3]

ما كانش ما خير من ريحة قهوة[4]

تحمل هذه الأغنية في مطلعها الدعاء والتضرع لله بتزول المطر وقيام الرياح، والعواصف، لأن فيها استفادة لهم، وذلك لأنها تؤدي إلى سقوط حبات الزيتون على الأرض ليسهل جمعه دون الصعود إلى أعرى الشجرة.

ثم هناك إغراء القهوة، إلى جامعي الزيتون، مما يبعث فيهم البهجة والنشاط ويقوي عزائمهم، ويدعون الله بعد ذلك أن يسدد خطاهم. ونجد الأغنية تزخر بالقيم والحكم، كالاستعانة بالله في أعمالهم، والتوكل عليه، وهو خير وكيل، والدعاء والتضرع، وهذا يدل على تمسكهم بالله تعالى وإيماهم وقدرته.

و الأغنية التالية تدل على الفرحة العارمة التي تغمر قلوب القرويين عند حلول موسم جني الزيتون التي تقول:

الزيتون مدربي ومدربي على بابو على بابو[5]

يفرح عمي ويعرظ احبابو ويعرظ حبابو[6]

---

[1] اتخلط: اختلط.

[2] العوسج: نوع من النبات.

[3] لقاطي: الذين يلتقطون الزيتون.

[4] ما كانش: لا يوجد.

[5] مدربي: نازل نحو الأرض، بابو: بابه.

[6] يعرظ: يدعو، أحبابو: أحبابه.

الزيتون مدربي ومدربي على لبيوت[1]

يفرح بابا ويعرظ خوتو ويعرظ خوتو[2]

الزيتون مدربي ومدربي على القصبة

إنه موسم الفرح والتعاون كل واحد يدعو أقاربه من خال وعم وجـــد وأب وكل الاقارب للتعاون معا في هذه العملية وتؤدى الأغنية من طرف جماعة من لقاطي الزيتون.

خامسا/ الأغنية الثورية:

لقد كان الاحتلال الفرنسي إحدى المحن التي واجهها الشـــعب الجزائـــري في تاريخه الحديث، فطيلة مائة وأربعا وعشرين سنة والسلطات الاستعمارية تحاول بكل ما في جهدها تثبيت دعائم حكمها المتداعي بكل وسائل التنكيل والاضطهاد.

وكانت "شعب التأثير التي كان الأوربيون يحاولون إرسالها علـــى المســـلمين الجزائريين، سرعان ما تخمد نارها، وتنعدم آثارها، وذلك بمجرد بـــالجو الإســـلامي المنيع... وقد كانت هذه المناعة الإسلامية تغضب الأوربيين وتملأ قلوبهم حقدا، وكن هذا الحقد يتجلى في محاربة الثقافة العربية والكيد لها"[3].

ولئن هيمنت السلطة الاستعمارية على المجتمع الجزائري في المـــدن الكـــبرى، سياسيا، اقتصاديا وثقافيا، فإنها قد "فشلت فشلا ذريعا، شعبيا"[4] في البوادي والقـــرى حيث كان النضال، وكانت المقاومة... والاستماتة في القتال ودرجة الوعي القـــومي

---

[1] لبيوت: البيوت، المنازل.

[2] خوتو: أخوته.

[3] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1983**، ص **30**.

[4] المصدر نفسه، ص

متعلقان بعدد الإطارات العاملة في الأرياف، وبنشاط المناضلين السياسيين الذي يعملون في مناطق نائية"[1].

و عبر الشعب الجزائري عن رفضه، وبشكل حاسم، لهذا الوضع المزري، وترجم ذلك الرفض بالانتفاضات[2] والتمرادات المسحلة.

و بالتضحيات الكثيرة التي ضرب بها مثلا للجرأة والشجاعة النادرة وبالكلمة الصادقة والجريئة، المعبرة عن هموم ومعاناة الجماهير الشعبية عبر الشعب بواسطة الأغنية عن رفضه للاستسلام، فهذا أحد الكتاب الفرنسيين يقول:"... ففي تلك الأغنيات والقصائد عبر الجزائريون عن بغضهم ورفضهم الشديد للمستعمر"[3].

---

[1] مصطفى الأشرف، الجزائر- الأمة والمجتمع، ترجمة: د. حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية لكتاب، الجزائر، 1989، ص38.

[2] قام الشعب الجزائري بانتفاضات وتمردات كثيرة نذكر منها:

- المقاومة الكبرى، 1838- 1839، بقيادة الأمير عبد القادر التي شملت كامل التراب الوطني.
- مقاومة بومعزة بجبال الونشريس والظهرة ووادي الشلف، 1846 والتي قوبلت بقمع وحشي من طرف الجنرال (بليس) الذي قتل 800 رجلا من قبيلة أولاد أرياح.
- 1851 لالة فاطمة نسومر تقود المقاومة بالقبائل الكبرى.
- 1956 مقاومة قبائل الشرق القاطنة بوادي أفريون قرب بجاية.
- 1959 مقاومة بني زناسن غرب تلمسان.
- 1861 مقاومة الحضنة.
- 1864 مقاومة محمد بن التومي الملقب بـ: بوشوشة، بالصحراء، والذي سيطر على القليعة ومتليلي.
- 1871 مقاومة سوق أهراس، بقيادة قبيلة الحنانشة.
- 1901 انتفاضة كبيرة بمليانة.
- 1914 انتفاضة بني شقران بناحية معكسر.
- 1916 انتفاضة بالأوراس.
- 1945 انتفاضة 08 ماي بسطيف، قالمة، خراطة واستشهاد 45 ألف من الجزائريين.
- 1954 اندلاع ثورة التحرير المباركة في فتاح نوفمبر.

عن كتاب المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، جلال يلس وأمقران الحفناوي، ص 149.

[3] فلاديمير سكورو باوغاتوف، مال الذي أغفله الدارسون الفرنسيون في الشعر الملحون، المجاهد الأسبوعي، عدد 36، أوت 1973، ص 38.

كما اعترف أيضا الأوربيون "على أن القصيدة الشـعبية أسـهمت فعـلا في إضرام نار الثورات"[1] التي حدثت بالجزائر، وكان لهـا دور فعـال في المعـارك وفي العمليات الفدائية، "التي يقوم بها فدائيون ومناضلون داخـل المـدن وفي القـرى، والأرياف كذلك، وإن التفاف النصوص إلى ما يتصل بالثورة عسكريا أو سياسـيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا، أو تاريخيا جعلنا نلمس وظائف هذه النصوص" والـتي لم تعـد مجرد وظائف "ترفيهية أو جمالية هدفها المتعة الذهنية والروحية، بل مهمتها بالدرجـة الأولى اجتماعية وإنسانية تخدم أهدافا سياسية"[2] وقبل التحدث عن وظائف النصوص الشعبية الغنائية الأصيلة ينبغي لنا أن نجيب على تساؤلات عديدة تكشف من خلالهـا أبعاد الثورة في الفولكلور الغنائي، وتستعرض مجمل التصـورات الشـعبية للتمـرد والثورة ومدى رؤية واستيعاب الإنسان لهذا الشـكل الغنـائي الأصـيل في الحيـاة والأدب.

فالأغنية الشعبية التي انتبثقت من خلال التناقضات الاجتماعية والاقتصـادية والتصور الروحي للكون كضرورة اجتماعية لوضع تاريخي واقتصادي معين، وظلـت رغم التغيرات الكثيرة التي طرأت عليها في فترات الاصطدام والصـراع متضـمنة لانفعالات الإنسان الشعبي وهمومه وطموحاته المشروعة، هل كانت هـذه الأغنيـة مواجهة للواقع، أم هروبا منه كأداة تعويض عن الأحلام الضائع؟ وهل كـان الأدب الشعبي عموما فاعلا متوليا مهام القيادة الفكرية، مشاركا في كشف الزيف الذي كان ينخر في جسد الأمة؟ أم ظل مساهما في الثورة مستعدا لقبول مفاهيمها، وهو بالتـالي منفعلا إزاءها؟

وهل كانت الأغنية الشعبية قميئ للمبادرات الشعبية أم كانت رومانسية تعـبر عن الاحتجاج العفوي وتدعو إلى حلول ذات مغزى صوفي أو رومانسي؟

---

[1] د. العربي دحو، مرجع سابق، ص **94**.

[2] د. نيسة بركات، أدب النضال في الجزائر من **1954** حتى الاستقلال، لجنة الثقافـة، عـدد **95**، أكتـوبر **1986**، ص**292**.

قبل الإجابة على الأسئلة المطروحة لابد من إعطاء تعريف للأغنيـــة الشـــعبية الثورية، حتى نحدد المعنى الاصطلاحي لها، ولنقل هل هي الأغنية الـــتي تـــثير حمـــاس الجماهير وتلهب عواطفها في الشارع والحقل، والمعمل، وتحرضهم على القتال؟ أم هي الأغنية التي دافع بها الطبقات المضطهدة والمسحوقة عن مكاسبها وتحارب مستغليها؟

إنها "الاحتجاج المقترن بوعي طبقي والسلاح الذي ترفعه الطبقات الكادحـــة الثورية ضد ظروف معيشتها المنحطة... إنما الكلمة الثائرة والحرف المخضب بعـــرق ودماء العمال والفلاحين.. إنها أغنيـــة البـــؤس في مواجهـــة التـــرف البرجـــوازي والإقطاعي... الأغنية العدالة في مواجهة الاســـتغلال... أغنيـــة التحريـــر الـــوطني والطبقي"[1].

لقد كانت الأغنية الشعبية معبرة بصدق عن الواقع "عن تمسك الشعب بأرضه وكيانه رافضة المحتل الأجنبي، وساهمت في إثارة الرأي العـــام وفي تقويـــة معنويـــات الشعب، وكثيرا ما كان هذا النوع يسبق الشعر الفصيح في إعلان مواقف الرفض وفي انتقاد الأوضاع، وقال عبد الملك مرتاض:

"لقد استطاع شعراء الملحون، أن يواكبوا الحياة على اختلاف ألوانها فيرسمـــوا صورا دقيقة، صادقة واضحة، حية، عنها فإذا أشعارهم كالآلة المصورة التي لا تنـــافق ولا تماري. إن هذا التراث لا يقل عن أهمية وجمالا عن تراثنا الأدبي الفصيح فكلاهمـــا صور حياتنا الاجتماعية وعبر عن عواطفنا الملتعجة ورسم أمالنا الخافقة، وسجل آلامنا المبرحة"[2].

وقد أكد هذا القول الجنرال أوجين دوما (Eugène Damnas (**1803** - **1971**) مستشار الدولة الفرنسية ومدير شؤون الجزائر الذي ذكر في كتابه الصادر عام **1885**

---

[1] نور سليمان، المرجع السابق، ص **194-195**.

[2] عبد الملك مرتاض، الثقافة، عدد **23** أكتوبر **1974**، دور الأدب والشعر في التعبير عن الحيـــاة العامـــة في الجزائر، ص **97**.

أنه لم تحتل مدينة ولم تقم معركة ولم يجر حدث مهم، إلا وأنشـــده بعـــض الشـــعراء الشعبيين، ومن أبرز تلك الأحداث سقوط مدينة الجزائر[1].

و الأغنية الشعبية التي هي جزء من الشعر الشعبي كانت المنبر الوحيد التي يعبر بها الشعب عن آماله وأفراحه وآلامه واحتجاجاته المختلفة. "فالأحداث الدامية الـــتي عاشتها الجزائر منذ الغزو الفرنسي بل وحتى في عصورها المختلفة كانت تجد صـــدى رائعا وتصويرا خاصا في الشعر الشعبي، الذي كان حتى سنة 1871 يعرض موضوعات تتحدث عن التزامات الحروب المحلية أو عن شجاعة هذا البطل أو ذاك أو صـــفات هذا الوالي الصالح أو ذاك، ولكن بعد سنة **1871** استحدثت موضـــوعات أخـــرى تعرض لنا صورا أخرى وتستقي من مصادر إلهام أخرى تحكي ولادة الشعور الـــوطني والقومي والإحساس العميق بمأساة البلاد"[2].

يتبين لنا مما تقدم أن الأغنية الشعبية كانت تؤجج حمـــاس الجمـــاهير وتزيـــد فعاليتها وتستقطب أنصارها ومؤديها وتحاول طرح مفاهيم الثورة، وشرح واقع الحال الذي تعيشه الجماهير والإشارة إلى أهمية جمع الصفوف ونبذ التفرقة والتشتت وإلغـــاء السلبيات الجانبية، وإذكاء روح الحماس وبعث التقاليد الثورية لدى الجماهير بقصـــد تهيئتها لخوض غمار النضال البطولي، لذلك نلخص أهم وظائف الأغنية الثورية والتي تتجسد في الأبعاد التالية:

أ. البعد السياسي:

"وغايته استقطاب الجماهير الشعبية حول الثورة وفـــق التوجيـــه السياســـي المتلقف من خطب السياسيين والعسكريين المقلية على الجماهير الريفية[3] ولأنها تتميـــز ببساطة الأسلوب وواقعية الصورة وسهولة الحفظ، وسرعة الانتشار بين الجمـــاهير في

---

[1] د. نور سليمان، مرجع سابق، ص 194-195.

[2] جمال الدين خباري، الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والارتجال، الثقافة، عـــدد 37، ص 83، مارس 1977.

[3] د. العربي دحو، مرجع سابق، ص 45.

فترات التعسف والاضطهاد كانت تضطلع بدور كبير في تعبئة وتوعية الجماهير ودعوتهم إلى التجنيد، لأن التجنيد ضروري في سبيل هذا الوطن، والتضحية لازمة لذلك.

1.الحث على التجنيد:

كان للأغنية الشعبية دورا فعالا في دفع الناس إلى التجنيد وتحيك هممهم، وهذا بتذكيرهم بفريضة الجهاد،من أجل إعادة الوطن المسلوب، ونيل الحرية والاستقلال، ومن أجل نصرة الدين الإسلامي وبمحاربة الاستعمار الفرنسي، الكافر.

اسمحلي يا لميمة وسمحلي في اجهادي

اسماح ارباح الباب ولدي مرسولة من عند العالي[1]

فنلاحظ أ، أحد الشبان الراغبين في التجنيد يطلب السماح من أمه كي يذهب إلى الجهاد، وهي قد تجشعه على ذلك لأنها قضية ربانية لا مناص فيها.و في الحث على الجهاد والتذكير به جاءت أغاني كثيرة نذكر منها:

يالي تحب لافريك دينور شاركنا في الوطنية[2]

دافع على الدرابو المنصور انتاع الدولة الإسلامية[3]

درابونا نجمة وهلال قوموا ليه نساء ورجال[4]

ولا ما وصلناش الحال يقومو لها الذرية

درابونا هو المنصور بلا طيارة بلا بابور[1]

[1] العالي: من عند الإله.

[2] لفريك دي نور: إفريقيا الشمالية.

[3] ادرابونا: أعلامنا، انتاع: خاص بالدولة الإسلامية.

[4] ليها: إليها.

بركة ربي والرسول أحنا اللي نجيبو الحرية[2]

اسمعوا لي يا لولاد نقولكم بلي خانوا البلاد[3]

2.الدعوة إلى الوحدة:

كذلك لم تنس الأغنية الشعبية الدعوة إلى الاتحاد والتضامن مع الـذي يحقق الاستقلال والحرية وبدون ذلك لا يمكن الوصول إلى الأهداف المنشودة.

يا خوتي يا المجاهدين كونوا خاوة متحدين

إذا متوا موتوا على الدين وإذا عشتوا جيبوا الحرية

3.التشهير بالخونة:

وصفت الأغنية الشعبية الخونة بأقبح النعوت وشهرت بهـم، بـذكر أسماء معضهم، حتى يعرفهم الوطنيو المخلصون لبلادهم، ويتقون شرهم.

الحقوا الجندية يا باردين لقلوب انتم يا قومية أنتم الظلام[4]

أشهدتوا الباطل وقلتو يا بناين حرام هما راهم جندة ماتوا علا الإسلام[5]

4 ـ التهكم بالعدو:

".. وهكذا الأدب السابق على المعركة يكون في بعض الأحيان أدب سخرية ورمز، هذه مرحلة قلق، مرحلة انزعاج..."[6] فها هو المغني الشـعبي يسـخر مـن

---

[1] بابور: باخرة.

[2] أحنا: نحن، نجيبو: ننتصر.

[3] نقولكم: أقول لكم.

[4] ألحقوا: اتبعوا، هما: يعني هم للجميع.

[5] د. أنيسة بركات، مرجع سابق، ص 293.

[6] خطبات، خطب، الزوخ: الافتخار والتباهي0

المستعمر الذي اعتقد أنه بالمنحة الهزيلة التي قدمها إلى الشيوخ والعجائز والتي لا تسمن ولا تغني من جوع سيرضخ الشعب له:

ماذا من خطبات قالها ديغول والزوخ اللي كان خارج ولاله[1]

داير نفقة للعجائز والمهزول ربي صابه يخصر في ماله[2]

ب. البعد الاجتماعي:

لقد كان العمل الثوري موحدا، والتعاون والتآزر واضحا بين فئات الشعب الجزائري سواء كانوا مدنيين أم عسكريين، حيث كان الشعب يحرس الثوار، وينقل المؤونة والأخبار ويعمل بكل ما في وسعه على كشف زيف الاستعمار وعملائه، كما كان المجاهدون يقومون بحماية الشعب في ظلم واستبداد الاستعمار الغاشم، وهكذا يتضح لنا جليا بعض الأعمال التي قام بها الشعب أثناء الثورة التحريرية لفائدة المجاهدين والتي نوجزها فيما يلي:

1.نقل الأخبار:

ساهمت الأغنية الشعبية مساهمة كبيرة في نقل الأخبار، حيث كانت تنعدم الصحف والإذاعة ووسائل الاتصال بمختلف أنواعها، فهذا خبرا استشهاد أحد الأبطال تنقله لنا إحدى الأغاني فتقول:

سي صالح سيد السادات جاني خبرو وقالوا مات

خبرنا كل الولايات قالوا ما زال بالحياة

وفي مكان آخر نجد الأغنية الشعبية تتضمن خبرا إبلاغ الجندي بوجود كمين له من طرف العسكر فتقول:

---

[1] داير: عامل.

[2] المهزول: الضعيف، يخسر في ماله: يضيع في ماله.

يا الجندي يا خويا   ما تخرجش على العشرة

ايتشولك فرنسا   حطت عنك العسة[1]

2.التعاون والتآزر:

كان العمل الثوري جماعي، وحتى المسوؤلية كانت جماعية، وهذا هو الســـر في عدم بروز الزعامة في الجزائر وحتى الأغنية الشعبية ندها تنفرد بهذه الخاصية، الشيء الذي يميزها عن غيرها من أغاني الثورة لدى الشعوب الأخرى، بدأ في شعوب المغرب العربي، والتعاوين يشمل كل شيء حتى في المأكل والملبس وفي الحمل على الأكتـــاف إن كان أحد الجنود متعبا أو جروحا:

ج. البعد العسكري:

نلاحظ أن عشرات الأغاني الشعبية التي كانـــت في الأصـــل ذات مضـــامين وجدانية أخذت تعكس روح الثورة وتنطلق من جهات ومناطق متعددة لتدل أصدق دلالة على وحدة الشعب الجزائري ووقوفه كرجل واحد مع المجاهدين، ويمكن القول إن هذا الالتفاف والوقوف وهذه الروح الثورية في وجدان الشعب عائـــد لانتصـــار ثوارنا في عدة معارك.

1.وصف المعارك وذكر أسماء بعض الخونة:

وقف الشعب الجزائري بشجاعة أمام الظلم والقهر كيفما كان مصـــدره... استعمار أجنبيا متسلطا، أو خيانة وسطوة أهلية تخدم ركاب ذلك المستعمر، وعبر عن ذلك بواسطة الأغاني الشعبية قائلا:

العسكري جانا، جانا علا قيلاني   أضرب يا بنـــديش مـــا خويـــا العســـكر السركاني[1]

[1] أيتشوفك: تراك، حطت: وشعت، العسة: الحراسة.

جانا جانا لابس لرقط   أضرب يا بانديش يا خويا الجنود تفرقت[2]

العسكري جانا جانا على مزار   اضرب بالهدمة خويا حرقنا بالنار[3]

العسكري جانا جانا على الركنية   اضرب يا بانديش كلهم قومية[4]

العسكري جانا على عزابة   شجعهم يا بانديش لخوة راهم غلابة[5]

الليطنا بولحية طالع يبايع   أناسكان امليلة قتلتها الفجاي

2.الحث والتحريض على القتال:

و تعكس الأغنية الشعبية الثورية روح التحفز للتحرير والصمود في وجه الاحتلال الفرنسي، داعية لمواصلة القتال، على اعتبار أنه واقع تحت تأثير قضية ظلم اجتماعي وسياسي مريع، وإنه لا مجال للتفاهم مع ذلك النوع من الاستعمار، فالقضية ليست خلاف عقائدي أو خلاف حدود، بل هي قضية مصير شعب بأكمله في إذ يكون أو لا يكون... وهي قضية استعباد الشعب الشمال الإفريقي كله وضياع ثرواته لنهب الشركات الرأسمالية الفرنسية الأجنبية ولذلك أحس الوجدان العربي الجزائري المسلم بأن لا أمل هناك بالتفاهم مع فرنسا، وأن مواصلة القتال هي الحل الأفضل:

و من ذلك الحشد الهائل من الأغاني الداعية لمواصلة القتال هذا المقطع:

نضربوا على الدين   بربي منتصرين[6]

---

[1] قيلاني: جبل ببلدية السبت، بابنديش: شهيد، سركانيك صاطابي.

[2] لرقط: مزوق.

[3] مزار: مكان ناحية عزابة، الهدنة: اسم لمجاهد لا يزال على قيد الحياة.

[4] الركنية: مقر لبلدية تابر الآن لولاية قالمة، قومية: مرتزقة روان.

[5] غلابة: لسنا صفاف.

[6] يقعد: مايبقى.

سنبقى مسلمين كافر ما يقعد[1]

نحيو الفساد   ومن كان قومي أو قواد

د.   دور المرأة في الثورة:

و المرأة الجزائرية أيضا غيرت أغانيها العاطفية واستبدلت بها أغاني تحض على الثورة والتحرير والقتال في سبيل الله من أجل تطهير البلاد من أدران المستعمر:

كي جاني لعشية   حطيتوا السينية[2]

قال لي يا بنت يما   الجيش يسنا فيه[3]

إنه لا وقف له للجلوس مع أخته حتى ولو لم تكن شقيقته فهي أخته:

و عندما تسمع الأمم بخبر استشهاد ابنها فلا تبكي بل تزغرد لأنه بطل وفضل الاستشهاد عن العبودية والظلم:

سمعت هجيرة   وقالت ما نبكيش

سي عمار وليدي   مات وما رانداش[4]

و الويل للمرأة التي رضيت بالخائن زوجا لها، فإنها ليست جـــديرة بـــالحيرة والاستقلال:

شوفو شوفو يا لبنات   يا للي ديتو القومية[5]

---

[1] قومي: خائن مرتزق، قواد: خائن يكشف الثوار للعدو.

[2] حطيتلوا: وضعت له.

[3] يسنا: ينتظر.

[4] ما رانداش: لم يستسلم للعدو.

[5] الديتو: ياللي ازوجتن بالمرتزقة.

الجزائر راه أحيات   وما نسلوش في الحية[1]

تعرضنا فيما سبق لنماذج من الأغاني الشعبية في مجال العمل، الحصاد، جـــني الزيتون، الثورة، وقد يبدو من المنطقي أن نطرح بعض التساؤلات التي تدو حول مـــا الذي يمكن استنتاجه من هذا العرض السابق؟

وللرد على هذه التساؤلات نعرض عددا من النتائج التي أشرنا إليها في ثنايـــا التحليل.

1. نعتبر أغاني العمل شكلا من أشكال التعبير الإنساني المتعدد الجوانب والمتأصل في الطابع البشري.
2. لأغاني العمل سمات أهمها: الجماعية والصدور عن الضرورة الناشئة عن ارتباط العمل عند فئات الشعب بأدوات معينة.
3. تعمل أغاني الزرع والحصاد على تقوية روح الجماعة والتحفيز وتجنـــب الملـــل ومواجهة الواقع.
4. تعكس أغاني الطحن نمطا من أنماط النسق المعيشي في بلادنا.
5. تعكس الأغنية الشعبية مأساة الشعب الجزائري وطرق المقاومة وجمع الصف.

و بناء على ما تقدم يبدو أن الأغنية الشعبية تنبثق من الواقع لتعـــبر عنـــه في توازنه واستقراره وفي صراعاته وتحليلاته.

إنها بمثابة المنظار الذي يصور خريطة الواقـــع الاجتمـــاعي بكـــل تعرجاتهـــا وتضاريسها.

---

[1] ما تسالوش: ليس لكن نصيب.

وهذا ما أكده أغلبية أفراد العينة خاصة أفراد المناطق الريفية، والقروية وشبه حضرية. حيث أقروا جملة من الحقائق، مفادها أن أغاني العمل ما زالت تقوم بدورها الاجتماعي في نشر روح الولاء والتعاون. إن هذه الصفات ترتبط بالمجتمعات الـــتي لم تصل بعد إلى درجة عليا من التحضر أين نلحظ انتشار العلاقات الاجتماعيـــة ذات الطابع الانقسامي والمصلحي، بمعنى أن تكون العلاقات الاجتماعية وســـائل لتحقيـــق أهداف شخصية وبالتالي تكون أكثر رشدا وعقلانية، وأكثر بعدا عـــن العاطفيـــة أو الانفعالية.

و ليس من الغريب بعد ذلك أن ترتبط أغاني الزرع والحصاد الفرعية الأقرب تحضرا.

فعندما تتبعنا الذين أقروا أهمية هذا النمط من الأغنية الشـــعبية في بـــث روح النشاط، اتضح لنا أنهم ما زالوا يحافظون على الثقافة الريفية بحكم انتمائهم الجغــــرافي والمعيشي. وفي بعض المناطق الجبلية النائية بمنطقة القل أكد المبحوثون محافظتهم علـــى هذا النوع من الغناء لارتباطهم بالوجود الاجتماعي لهؤلاء الأفراد بينما لم يذكر ذلك مبحوثو الشرق الجزائري، ولا شك أن الاختلاف بين هذين الموقفين يعكـــس هـــو الآخر اختلاف البيئة الاجتماعية، فمنطقة الشرق الجزائري تضم أفـــرادا متبـــاينين وأنشطة متنوعة، فضلا عن انتشار ظاهرة اللاتجانس والضبط الرسمي.

و هناك شواهد كمية إضافية تدعهم ثقتنا في تفسيرنا لانحسار هذا النمط مـــن الأغنية الشعبية وضح جل المبحوثين الذين تم الاتصال بهم إن أغاني العمـــل لم تعـــد تناسب البيئة الحضرية التي تعتمد على الفردية وعلى التكنولوجيا المتطورة.

و من الطبيعي أن ينعكس ذلك على طريقة العمل وكيفية أدائـــه وخضـــوعه لضوابط معينة، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الأغاني المرتبطة بجني الزيتـــون. فمـــع انتشار اطرق الحديثة وانتشار الحضرية بدأ هذا النـــوع مـــن الأغـــاني في التقوقـــع والانحسار. وهذا لا ينفي بطبيعة الحال الدور التي ما تزال تلعبه هذه الأغاني في تحقيق

التكامل والتعاون والمحافظة على استقرار الفرد والمجتمع المحلي حفاظا على تضـــامنهم الاجتماعي داخليا وخارجيا.

برغم أهمية الدور التي تلعبه هذه الأغاني في تحديد شكل هذا التضـــامن إلا أن هناك عوامل تكنولوجية وحضرية تعمل على تضييق نطاق انتشار هذه الأغاني النابعة من قلب المجتمع.

و المؤكد أن المجتمعات الريفية ما زالت تحافظ على وحدها التقليدية، الأمـــر الذي يجعل أغاني الحصاد وجني الزيتون تحافظ على وجودها واستمراريتها وقيامهـــا بالوظيفة الاجتماعية المنوطة بها.

و المؤكد أن الظروف الاقتصادية والتحولات الاجتماعية التي يشهدها المجتمع الجزائري ستلعب دورا هاما في تحديد طبيعة هذه الأغاني ونطاقها.

ففي المقابلات الجماعية التي عقدها مع أفراد المجتمعات المحليـــة اتضـــح لي أن هؤلاء الأفراد ما زالوا يعيرون أهمية لهذا النوع من الأغاني التي تضفي طـــابع خاصـــا على بنية المجتمع. وبغض النظر عن صحة آراء هـــؤلاء الأفـــراد أو خطئهـــا، فـــإن الاستنتاج الذي لا يشك فيه التفكيك الثقافي، أي أن القواعد والمعايير الـــتي كانـــت تواجه السلوك والفعل في المجتمع الريفي غدت أكثر تعقيدا وتعددا في المجتمع الحضري في مدينة سكيكدة. كما تزيد من انتشار الفردية وزيادة سيطرها علـــى موجهـــات السلوك الإنساني. ويعني ذلك أن الفرد وليس الجماعة هو المسؤول عن عملية صـــنع القرار وعن نتائج ما يقوم به من أفعال. كما يعني أيضا اختفاء الوظـــائف الجمعيـــة وإحلالها بنشاطات فردية بحتة تهدف إلى تحقيق مصالح الفرد في المقام الأول.

فإذا كان سكان منطقة قسنطينة ينفقون المزيد من الوقت والجهد لأداء أعمال عامة جمعية (كجني الزيتون) دون مقابل، نجد سكان مدينة سكيكدة يعتـــبرون ذلـــك نوعا من العبث والسلوك غير الرشيد. وقد تمثلت الفردية جوانب عديدة من حيـــاة

المجتمع الحضري، كان من أهمها إحلال الأسرة الثورية محل العائلة الممتدة، وضعفت سلطة التقاليد والمعتقدات وتحرر الأفراد من الروابط التقليدية.

ولقد سجلت ملاحظتنا المباشرة وملاحظاتنا الكمية ارتباط الأغنية الثورية بمرحلة تاريخية معينة. بيد أن القضية التي أثارت انتباهي هي سرعة انتشار هذه الأغنية وتداولها عبر مختلف شرائح المجتمع. ورغم اتسام هذا النمط من الأغنية الشعبية بالعمومية، إلا أننا نجد في بعض مناطق قسنطينة أغاني ثورية محلية تمجد معركة أو مجاهدا أو تهجو عميلا. ولو حاولنا النفاذ إلى ما وراء الانتشار والعمومية والاستمرارية للأغنية الشعبية الثورية فإننا لن نجد تفسيرا أبلغ من مجرد القول أنها ثورة على المستعمر.

الفصل السابع

السمات الفنية للأغنية الشعبية

أولا: اللغة

ثانيا: الأغنية الشعبية والألفاظ المتخدمة

ثالثا: الأغنية الشعبية والقواعد النحوية

رابعا : الأغنية الشعبية والصور البلاغية

خامسا : الخيال

الأغنية الشعبية/ خصائصها الفنية:

تؤكد الشواهد الواقعية والنظرية السابقة أن الأغنية الشعبية ترتبط بالجذور التاريخية للمجتمع وتحولاته المختلفة، كما تبرز خصوصيات ثقافية وجهوية، تعبر في نفس الوقت عن الشخصية النفسية والاجتماعية لسكان المجتمعات المحلية باعتبارها وحدات مكانية ذات تنظيم اجتماعي معين ينطوي على روابط وعلاقات مشتركة بين أفرادها.

ولقد تجلى هذا المكاني الاجتماعي في تراث مشترك، وخاصة الأغنية الشعبية التي تتميز بعدد من الخصائص الفنية التي تعبر عن الواقع وقدرة المبدعين والمعبرين عن تشخيص آلام وأفراح وآمال الشعب.

و قبل أن نبدأ في تناول هذه الخصائص، أشير أن هناك عددا من المداخل التي حاولت تفسيرها. فأنصار مدخل النسق القيمي[1] المحوري في الحياة الشعبية المشتركة ومن ثم تأتي أغلب الألفاظ معبرة عما يدور بين العامة، ولذا نجد أيضا أن العديد من الألفاظ ترتبط بجهة غير مضمونة في جهة أخرى.

إن محلية مثل هذه الألفاظ ترتبط بالخصوصيات الجزيئية لمختلف أجزاء القطر.

و هذا يشير إلى التنوع والثراء الثقافي واللغوي ولا يتوقف أنصار هذا الاتجاه عند هذا الحد، بل يربطون بين عناصر ومكونات الأغنية الشعبية بمستوى التحضر والتقدم والطبيعية والبيئية، ويعتقدون أن التفاعل لا يتم بين أفراد المجتمع المحلي وحسب، بل يقع بين الجماعات والنظم والمؤسسات أيضا، وهذا ما يجعل الأغنية الشعبية تعبر بدقة عن طبيعة هذا التداخل.

و مما يلفت الانتباه أن أنصار هذا المدخل يؤكدون حقيقة مفادها: أن خصائص الأغنية الشعبية ترتبط بطبيعة الظاهرة التي تعالجها والتي تربط بهذا الخط من التفاعل،

---

[1] يمثل النسق القيمي حركة فكرية متنوعة تهتم بالتراث وبالعادات والقيم والسنن الاجتماعية.

فالألفاظ التي تستخدم للتغني بالوطن تختلف عن الألفــاظ المســتخدمة في الأفــراح والعمل وغير ذلك.

وفضلا عما سبق يقر أنصار الجماعة المحلية[1] أن لهذه الجماعــة عــددا مــن الخصائص الأساسية التي تعد من أهم مقومات بناء المجتمع المحلي.

وعليه فإن خصائص الأغنية الشعبية ترتبط بخصائص المجتمع المحلي، هذا وبعد مدخل النسق الاجتماعي[2] ترجمة معدلة لمدخل الجماعة الاجتماعية، فالنسق الاجتماعي شأنه شأن الجماعة الاجتماعية[3]، يشمل على أعضاء وبناء معياري ومحددات الــدور والمكانة ومقاييس أو محاكاة للعضوية.

وهذا ما يجعل الأغنية الشعبية تعبر عن هذه الشبكة من العلاقات كمــا تــأتي خصائصها الفنية مراعاة لحالة النسق الاجتماعي.

وبناء على ما تقدم، يبدو جليا أن منطقة الشرق الجزائري هي وحدة للتنظيم الاجتماعي والمكاني، يعيش في حدودها جموع من الأفراد يمارسون أنشطتهم المختلفــة في حياة يومية وتفاعلات منتظمة.

و رأينا أن هذه المنطقة تتميز بعدد من الخصائص التي تميزها عــن الوحــدات الأخرى للتنظيم الاجتماعي.

---

[1] أنصار الجماعة المحلية ونذكر منهم: وارن **Waren**، وورث **Wirth**، بارك **Park** هاولي **Hawal**.

[2] ينظر أنصار النسق الاجتماعي المحلي (مجتمع الشرق الجزائري كمجتمع محلي) على أنه يتكون من أنســاق فرعية تتفاعل وتتبادل التأثير فيما بينها. وكل نسق يتكون من مجموعة من الموجهات السلوكية المشــتقة مــن الثقافة والوسط. ولذا فكل نسبق إنتاج معفري وشعبي قد يقترب أن يبتعد عما تقدمه الأنساق الأخرى. وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن تباين شرائحها الاجتماعية التي تعبر كل واحدة عن نمط حياتي معين.

[3] يهتم أنصار الجماعة الاجتماعية بتفردية الجماعة وامتلاكها عدد من الخصائص المحليــة (منطقــة الشــرق الجزائري) وطالما أن الجمعاة هي عبارة عن: مجموعة من الأفراد – أدوارهم محددة حســب البنــاء الرسمــي والمعياري – لكل منهم مكانة معينة تربط بالخطوة الاجتماعية التي تكون نتاجا لعوامل اجتمــاعي واقتصــادية وثقافية وسياسية – وجود مجموعة من المعايير يلتزم بها الأعضاء ويتزعم هذا الاتجاه هيلر **Hiller** الذي يربط بين هذه الخصائص وبين التغيرت اليومية المتجسدة في تصرفاتها وأفعالها.

أهم هذه الخصائص التي حاولا إبرازها ممثلة فيها لهذه الوحدة من قاعـــدة أو أساس مكان، ومالها قدرة على استيعاب حياة الفرد بأكملها وإشباعها لكل حاجياته الأساسية والنفسية والاجتماعية.

غير أن تصور مثل هذا وإن كان يفيد في تميز المجتمع المحلي عما عـــداه مـــن وحدات التنظيم الاجتماعي، إلا أنه لا يكشف في الحقيقة عن تمايز نماذج المجتمع المحلي المختلفة.

ذلك لأن تصور منطقة الشرق الجزائري كوحدة مكانية واجتماعيـــة يجعـــل الخصائص المحلية متقاربة، وعليه حاولنا التركيز على الأبعاد النفســـية والاجتماعيـــة والروابط المشتركة في جعل الأغنية الشعبية تتضمن خصائص دون أخـــرى، وذلـــك انطلاقا من الفكرة القائلة بأن توحد الأفراد بمجتمعاهم المحلية ينجم أصلا وكان مـــن عن مشاركتهم في عدد من القيم والمعايير والأهداف المشتركة والمعتقدات.

و بالتالي يصبح المجتمع المحلي في نظرهم "وحدة ثقافية"[1] في المقام الأول.

و الجدير بالذكر أن نفس الفكرة بمعناها النفسي والثقافي قد احتواها مفهـــوم شعور المجتمع المحلي أو عاطفته على النحو الذي استخدمه الباحثان ماكير [2] وبـــيج Paige[3] والذي كان يعني عندهما الوعي بالمشاركة في طريقة وأغاني شعبية.

---

[1] وحدة ثقافية: بمعنى أن ثقافة المجتمع تكون مترابطة ترابطا كبيرا.

[2] ماكيفر **maciver** هو من أكبر الباحثين في الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، له كتاب (المجتمع)، ووضـــع نظرية الهوية الثقافية، أي الجانب المادي يتقدم عن الجانب اللامادي.

[3] بيج **paige**: عالم أنثروبولوجي متخصص في دراسة السلوكات البشرية، يهتم بدراسة المجتمعات المحلية من حيث ثلاثة أبعاد أساسية هي:

أ. البعد المكان.

ب. البعد الثقافي والروابط الاجتماعية.

ت. البعد النفسي.

من هذه الابعاد الثلاثة وضع نظرية تسمى بنظرية تحول المجتمع المحلي الذي ينطوي على "ذاتية" تميزه عن بـــاقي المجتمعات المحلية الأخرى. وهذه الذاتية هي التي تؤدي إلى إفراز عدد من التصرفات والسلوكات تنجلي أثـــره

هذه الأخيرة تصور مجموعة من الأفعال الاجتماعية التي تمثل تراكما معرفيا وشعبيا، وعليه يؤكد أنصار الخصوصية التاريخية Historical specification أنه في نفس الوقت أداة تمكننا من فهم التنويعات التاريخية سواء بين مناطق القطر الجزائري المحلي أو بين فترات تاريخية مختلفة داخل المنطقة أو المجتمع المحلي الواحد[1].

و غني عن البيان أنه لا يمكن، في ضوء الخصوصية التاريخية، تقديم تصورات قبلية عن أي من هذه التنويعات إلا في ضوء رؤية واقعية تاريخية تأخذ في اعتبارها كل المكونات البنائية في المجتمع.

و هذا يعني أنه رغم تميز الأغنية الشعبية سكيكدة إلا أن هناك قسمات مشتركة بين مختلف مناطق البلاد، نظرا للتاريخ للتاريخ واللغة والدين وكذلك البعد الجغرافي المشارك.

إنها عوامل تجعل هذه الأغنية تأخذ منحنى عاما رغم ما تشهده من اختلافات تربط بعامل الزمان والمكان والعلاقة التي تربطهما.

من هذا المنطلق تؤكد الشواهد الواقعية والتاريخية أن الأغنية الشعبية بمنطقة الشرق الجزائري تتنوع وتتباين رغم ما بين بعضها من تشابه. ويرجع الباحثون هذا التنوع إلى تنوع مكونات وروابط منطقة الشرق الجزائري وامتداداتها التاريخية، فضلا عن درجة التحضر التي يربطها الباحثون بنسق ومستوى فكري معين.

في الرقص، الغناء، الحفلات... إلخ. ومن ثم تصبح الأغنية الشعبية وفق منظور بيج تعبير عن هذه الذاتية وتفاعلاتها مع المتغيرات الثلاثة المشار إليها أعلاه.

[1] أنصار الخصوصية التاريخية هم: أ. بوبر a. Popper وكارل كورش kerl Korsh ورايت ميلز r. Mills وأحمد بوزيد محمد، الجوهري...إلخ.

فإذا وضعنا المجتمعات المحلية لمنطقة سكيكدة على متصل[1] وطرحنا سؤالا مفاده: فيما تختلف هذه المجتمعات وكيف يمكن قياس درجة تحضرها وبالتالي اختلاف الأغنية الشعبية شكلا ومضمونا حسب هذه الدرجة.

للإجابة عن هذه التساؤلات يمكن الاعتماد على أربعة مؤشرات أساسية هي:

1. أقل أو أكثر بعدا عن الاعتماد على الروابط والنظم القرابية.

2. أقل أو أكثر تسامحا، وتأكيد للحرية الفردية في الفعل والاختيار.

3. أقل أو أكثر احتواء على تخصصات مهنية أكثر علمانية.

و هكذا تقيس هذه المتغيرات السابقة درجة تحضر المجتمعات المحلية لمنطقة الشرق الجزائري حيث يشير تناقص درجة المتغير إلى القرب من النموذج الشعبي، وتشير زيادته إلى الاقتراب من النموذج الحضري.

و في محاولتي تحليل الأغنية الشعبية في ضوء هذه الزيادة أو النقصان توصلت إلى عدد من النتائج المثيرة التي يدور أغلبها حول ارتباط الأغنية الشعبية (من ناحية الألفاظ والمعنى على الخصوص) بالبيئة وبدرجة تحضرها.

فالأغنية الشعبية في باتنة تختلف عن مثيلاتها بمدينة قسنطينة...إلخ.

و إلى جانب ذلك دلت التحليلات الكمية والكيفية أن فقدان الثقافة وحدتها التقليدية كما هو الحال في مدينة بجاية قد أدى إلى تشعب سكانها إلى ثقافات فرعية متعددة كشفت عن اختلاف الأطر الثقافية والتمايزات الطبقية؛ الشيء الذي ساهم هو الأخر في تنوع الأغنية الشعبية وارتباطها بالتمايزات في البناء الاجتماعي الحضري. ولتجسيد هذه الحقائق نحاول في هذا الفصل التركيز أكثر على الخصائص

---

[1] يبين المتصل عمليا بواسطة مستقيم له طرفان أحدهما يمثل مثلا البدائي (ريفي) والثاني المتحضر (مدينة)، وبين هذين الطرفين تتنوع المناطق الأخرى.

الفنية للأغنية الشعبية، لنرى ارتباط هذه الخصائص بالبيئة و النسق القيمي ودرجة التحضر.

أولا/ اللغة:

اللغة ظاهرة اجتماعية تنشأ غيرها من الظواهر الاجتماعية فتخلقها في صور تلقائية طبيعية، وتنبعث عن الحياة الجمعية وما تقتضيه هذه الحياة من الشؤون.

ولم يتفق علماء اللغة على تعريف واحد لها و"يعود اتفاقهم إلى ارتباط علم اللغة، بعلوم عدة أهمها: علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم المنطق والفلسفة، والبيولوجيا وغيرها"[1].

ولكن يبدو من خلال التعريفات الكثيرة القديمة منها والحديثة، أن الأغلبية من الباحثين يتفقون على التعريف، القائل:"اللغة ظاهرة بسيكولوجية اجتماعية، ثقافية مكتسبة، لاصقة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل"[2]، ومعنى اللغة، مأخوذ من "لغو" الذي تتبعوه علماء اللغة إلى أن وصولا إلى كلمة "لغة" فقاموا جمعها "لغي" و"لغات" و"لغون"، فهي الكلام المصطلح عليه بين كل قوم.

و منها لغوي: يلغى، إذا هذى، كذلك اللغو، فقد قال تعالى:"وإذا مروا باللغو مروا كراما"؛ أي مروا بالباطل. وجاء في الحديث الشريف:"من قال في الجمعة: صه فقد لغا، أي تلكم".

ويرى الدكتور أنيس فريحة أن اللغة أكثر من مجموعة أصوات، وأكثر من أن تكون أداة للفكر أو التعبير عن عاطفة؛ إذ هي جزء من كيان الإنسان الروحي، وأنها عملية فيزيائية اجتماعية بسيكولوجية على غاية من التعقيد.

---

[1] يعقوب، إميل بديع، فقه اللغة العربية خصائصها، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ص 13.

[2] فريحة أنيس، نظريات في اللغة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، عام 1973، ص 14.

وكان العلامة ابن خلدون قد عرفها – من قبل – بساطة ووضـــوح، حـــين قال:"أعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العابرة فعـــل اللسان، فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم".

وهناك تعريفات عديدة أخرى، تتفق حينا وتختلف حينا آخر.

وأما "علم اللغة فهو معرفة أوضاع المفردات"[1]

و بتناول علم اللغة البحوث المتعلقة بنشأة اللغة الإنسانية، وما دار حولها من فروض، تخمينات، اللغة Origine du langage وكذلك البحوث المتعلقة بحياة اللغة، ونموها، وتطورها، وانقسامها إلى لهجات وهجراتها، وشيخوختها، وانقراضها أو موتها، ولكم هو مبحث (حياة اللغة Vie du langage) وقد يتفرع عن هذا الجانب (علـــم اللهجات La dialectologie)[2].واللغة عند علماء الأنثروبولوجيا البنيوية هي:"ظاهرة اجتماعية، تؤلف موضوعا مستقلا عن الملاحظ، وتتوفر لها سلسلات طويلة..."[3].

و إذا كانت البنيوية بوصفها منهجا في التحليل تكونت في علم اللغـــة، فـــإن انتقالها إلى الدراسات الأنثروبولوجية كان متصلا جديدا للصلة المنهجية، أما دارسوا الأدب الشعبي فإنهم

يرون أن لغته تختلف عن التعريفات السابقة اختلافا كليا"[4]. وقبل التطرق إلى الحديث عن هذه الاختلافات لا بد من التذكير بدور بعض الباحثين المرموقين في هذا المجال كالأخوين جريم منذ 1813 اللذين لم يقتصر اهتمامهما باللهجات فقـــط بـــل تجاوزها إلى بحث الفنون الشعبية، والعادات والتقاليد.

[1] لويس، معارف، المنجد في الأدب واللغة والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، العمود الأول، ص 727.
[2] شاهين عبد الصبور، في علم اللغة العام، ط4، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص 102.
[3] كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة صمطفى صالح، دمشق، 1977، ص 77.
[4] دحو العربي، مرجع سابق، ص 81.

و كان الارتباط المنهجي بين جهودهما في دراسة اللغة والمأثورات الشعبية واضحا في إطار المدرسة التاريخية المقارنة، فقد كان البحث هادفا إلى معرفة بقايا التراث القديم في اللهجات والمأثورات المعاصرة وهي رؤية أتاحت معلومات جديدة مفيدة، وإن تجاوزها الباحثون بعد ذلك بمناهج أخرى، وقد أدى التقدم في علم اللغة أو في الدراسات الأنثروبولوجية والشعبية والأدبية والاجتماعية إلى اهتمام متبادل ويكفي أن يشير هنا إلى أن الجهود المبكرة عند (تايلور)[1] ثم بحوث مالينكوفسكي[2] الهادفة عن طريق بحوث ميدانية إلى بداية وضع نظرية إثنو-لغوية، كما تصولوا إلى حلول لمشكلات التداخل والتكامل بين البحوث بفضل أربعة مناهج[3].

و يميزون بين هذه المناهج عند دراسة الأدب الشعبي ويرون إن الجمع المباشر بينهما خلطا لا يجوز لأن الموضوعات كثيرة، وتقنيات كل منهج تتطلب الدقة في التنفيذ.

و الواقع اللغوي يعرف في الأدب الشعبي تعدد المستويات اللغوية، فلا يقتصر على تلك الثنائية المتمثلة في الفصحى واللهجات فقط، بل هناك مستويات أخرى عرفتها عدة بيئات، منها عامية المدن، ومنها المستويات اللغوية للأغاني الشعبية.

ثانيا/ الأغنية الشعبية والألفاظ المستخدمة:

فالألفاظ والكلمات التي استخدمت في النصوص الغنائية التي بين أيدينا، يمكن أعادها إلى العربية الفصحى، لأن دراسة الأغنية الشعبية تقوم على عدة أسس متكاملة، ولأنها: اللغة الأولى للجنس البشري حسب ما يرى المفكر الألماني هاردر،

[1] تايلور، من أشهر الباحثين في الأنثروبولوجيا الذي صاغ عددا من المفاهيم، ومنها مفهوم الثقافة.

[2] مالينكوفسكي **Malinowski**، ساهم بعدد من الأبحاث لدراسة المجتمعات التقدليدية وفي بلورة النظريات الأنثروبولوجية.

[3] المناهج الأربعة هي: المنهج الإمبريقي، المنهج التاريخي، المنهج الوصفي بمدرسة البنيوية وغير البنيوية، المنهج التقابلي.

فهي ابتكار فردي وتقبل جماعي، ودراسة البنية اللغوية للأغنية الشعبية جانب مهم من جوانب بحثها.

و إذا كانت اللغة الفرنسية يجب أن تفهم حتى تقرأ لأن تقرأ لا تقرأ لتفهم تماما كالعربية فإن هذا القول بصدق أكثر عن اللهجة العامية لأنه لا يمكننا أن نلفظ معظم الكلمات لفظا صحيحا إلا إذا فهمنا معناها.

و على سبيل المثال ننظر في هذا النص لنرى مدى صلة العربية باللهجة العامية:

يا خوتي راني أنا مليت   ما أبقالي أقعاد في البيت

ساسية هبطت للواد   أو في عقابها الصياد

ساسية هابطة للكاف   وعلى راسها الحاف

طلقها يا الخواف وتروح ليا   عن شارد الغزلان ساسية

ساسية هابطة للبير   وفي قبلها كلام كبير

هذا النص نجده متكونا من كلمات "خوتي" و"راني" و"مليت" و"ما بقالي" و"قعاد" و"البيت" و"هبطت" و"للواد" و"في أعقابها"، ... إلى آخر كلمات النص، وهي كلمات عربية.

فـ: إخوتي من كلمة العربية الفصحى إخوتي، وقد حذفت الهمزة من أول الكلمة للتخفيف.

وكلمة راني من أصل عربي بمعنى: أرى أنا، ولهذه الكلمة معاني كثيرة بنظر كالباحث عليها من وجهة نظره، وحتى نجلو كل غموض، سنحاول الآن توضيح جميع

الوجوه الكثيرة المحتملة، فقد تحدث عنها المستشرق الألماني فون[1] فقال إن معناها: "انظري إلي" ويعلق الدكتور عبد الملك مرتاض عن هذا المعنى الذي وصل إليه المستشرق الألماني فيقول:"ما رأيت أخف من هذا الاقتراض"[2].

ثم جاء سالم علوي فعقد فصلا قصيرا في جريدة الشعب رد فيه على هذا المستشرق وهجمته.

ولكن المستشرق فون محق فيما ذهب إليه، لأن اللهجات الجزائرية نفسها تختلف من إقليم إلى إقليم، فنجد فيها ما هو عال فيصبح أقرب من الفصيح، وفيها ما هو ركيك ضعيف، أو منبوذ سخيف.

و أما الأستاذ سالم علوي فإننا لا نتفق معه في كون عبارة "راني" أتي من "راعنا" المذكورة في القرآن الكريم كما أننا لا نتفق أيضا مع المستشرق فون الذي رغم أنه أصل عبارة "راني" بمعنى "أنظر إلي".

"فالمذهب الأول ضعيفي لعدم انتشار هذا اللفظ في الآثار الأدبية شعرها ونثرها ولعل النهي الوارد في القرآن عن استعماله:"لا تقولوا راعنا وقولوا انظرنا وسمعوا" كان له أثر مباشر في إماتة هذا اللفظ وإهماله جملة"[3].

ثم إن معنى لقظ "راعنا" كما ذهب إلى ذلك آئمة اللغة جاء من الرعونة.

و حتى لو افترضنا بأن معنى عبارة "راعنا" في الآية بمعنى "اسمع منا" وهو رأي سالم علوي في تفسير "راني" وأنها جاءت من "راعنا" وأن "راعنا" معناها "اسمع منا" فإن مذهبه لا يستقيم لأنه لا يعقل أن يقال:"اسمع مني داخل" في قلوهم "راني داخل"

---

[1] فون: من أشهر الدارسين للمجتمعات المحلية ولخصوصياتها الذاتية التي تؤدي إلى أنماط في التفاعل تختلف حسب المكان والزمان وحسب القواعد الرسمية وغير الرسمية المتحكمة هذا التفاعل.

[2] مرتاض عبد الملك، التراث الشعبي، العدد 1و2، السنة العاشرة، دار الحيرة للطباعة، بغداد، عام 1979، ص 27.

[3] عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 28.

هذا اضطراب أئمة اللغة في تأويل معنى "راعنا" فنجد ابن منظور بذكره في مادة "رعن" على أنه من الرعونة وفي مادة "رعى" على أنه من المراعاة ونحوها.

ثم أن معنى "راعنا" بلغة الأنصار يعني "احفظ مصلحتنا"، وباللغـــة الســـريانية والعبرية يفيد السب بالرعونة والحماقة.

إضافة كل ما تقدم كان العرب قديما وحديثا لا يحذفون العين مـــن كلامهـــم أبدا، لا في عامية ولا في فصحى، ولذلك نستنتج بأن لفظ "راعنا" لا يـــؤدي المعـــنى المراد من قول عوامنا "راني".

و الصواب عندنا هو أن قولهم "راني" آت من"أراني" فحذفوا الهمزة بكثـــرة الاستعمال، ولميلهم الشديد إلى حذف الحروف المهموزة. وهذا قد وقع حتى في العالي الفصيح، كما في "أرى" فإن أصله باتفاق علماء الصرف كان "أرأى". أما العوام فإنهم لا يكادون يبقون على الهمزة إلا في أحرف قليلة جدا. فالمرأة عندهم "أمرا" والأرض "لرض"... إلخ.

و إنما افترضنا أنه آت من "اراني" أو أراني أنني.

و هو احتمال ضعيف للسبب الذي ذكرناه من اتباع العامة بحـــذف الهمـــزة ولأسباب أخرى منها:

1.أن العرب تصطنع كثيرا فعل الرؤية في أحاديثها وأشعار طريفة شاهدة على ذلك:

أرى قبر بحام بخيل بماله كقير عوى في البطالة مفسد

أرى الموت بعتام الكرام وبطفى عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى العيش كترانا قصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفذ

2.أنه ورد في القرآن الكريم نفسه ما يزيد بعض ذلك ويوحي به، كما نج في سورة يوسف مثلا:"قال أحدهما: إني أراني أعصر خمرا، وقال الآخر: إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه".

و بإيجاز يمكن لما ذكر وجهة نظر الدكتور عبد الملك مرتاض في أصل كلمة[1] "راني" الذي يرجعها إلى "أرى أني" وإلى "أراني" وحجته في ذلك:

1. طبيعة الاستعمال؛ فإن من الثابت في الأساليب العربية أن الرجل يقول:"أرى أني" أو "أرني" حين يوقن بوقوع أخر، أو يدرك وشوك حادث مؤكد التحقيق، كان يقول قائلهم حين يشعر بحلول منيته:"أراني ميتا".

2. طبيعة النحت العربي عند العوام، وحتى لدى الأعراب قديما، وهذا يتمثل في أنهم يحذفون الهمزة من كلامهم، كما رأينا لأدنى سبب. فـ "أرى اني" حذغ همزتها وأبقى من الحروف الأخرى كما هي، فصارت:"راني" فإن افتراضنا بأنه آت من عبارة: "أراني" وهو أصبح الاحتمالين لدى فإن المحذوف يكون همزة واحدة، وهو همزة المضارعة.

3. أما كلمة "أقعاد" في هذا النص فهي أفصح من اللغة الفصحة، وقد نص على ذلك غير واحد من حذاق أئمة اللغة، وفي ذلك ما جاء ابن خالوية وهو صاحب كتاب "ليس" من أنه دخل يوما على سيف الدولة فلما مثل بين يديه قال له:"أقعد"، ولم يقل "أجلس" فتبين بذلك ابن خالوية تعلق سيف الدولة بأهداف الأدب واطلاعه على أسرار كلام العرب وقد علق ابن خلكان على هذا بقوله:

"وإنما قال خالوية هذا، لأن المختار عند أهل الأدب أن يقال للقائم:"أقعد" وللنائم أو الساجد:"أجلس" وعلله بعضهم بأن القعود هو الانتقال من العلو إلى السفل، ولهذا قيل لمن أصيب برجليه "مقعد" والجلوس هو الانتقال من السفل إلى

1 مرجع سابق ص 29

العلو، ولهذا قيل لنجد، ومنه قول مروان ابن الحكم، ولما كان واليا بالمدينة يخاطب الفرزدق:

"قل للفرزدق والسفاهة كاسمها   إن كنت تاركا ما أمرتك

فاجلس"

فنص ابن خلكان شرح مفصل لذه القضية اللغوية، وهو يدل على صواب العامية وخطأ الفصحى.

4. هبطت: يعني أهبط، وهي كلمة عربية فصيحة ولها مرادفات أخرى في العامية كت"هود"، "حدر".

5. البير: من أصل البئر، وهي فصيحة حذفت منها همزة فقط كعادة العرب.

إن هذا التقارب في الألفاظ المستخدمة بوحي في كثير من الأحيان أن الأغنية الشعبية ما هي إلا مجموعة من الكلمات العربية التي خضعت لبعض التحريف والتشويه، يبد أن تحري مكونتها يؤكد من ناحية أخرى استخدام ألفاظ عربية فصيحة ذات الارتباط والامتداد التاريخي لتطور البنية الاجتماعية الجزائرية.

و في هذا الإطار يؤكد الدارسون أن هذا التشويه يرتبط بعدم التزام الشعراء الشعبيين بقواعد اللغة العربية، فضلا عن التعديلات التي تخضع لها الكلمات المستخدمة، نظرا لتناقلها من جيل إلى آخر؛ الأمر الذي يخضعها لمبدأ الزيادة والنقصان، فعندما أقول "راني" فهذه الكلمة تنطوي على عدد من المضامين سبق شرحها، لكن الشواهد الميدانية والمقابلات التي أجريتها مع عدد من كتاب الأغنية الشعبية أكدت جملة منت الحقائق، نلخصها في النقاط التالية:

1.ترتبط هذه الكلمة "راني" بالأنا ويمكن تصريفها مع مختلف الضمائر لكن بطريقة تتماشى واللغة العامية في بلادنا:

راني مليت	أنا مليت
راهم ملوا	هم ملو، هن ملين
راهي ملت	هي ملت

2.تأتي بمعنى التأكيد: أنا راني مليت، أنا قد مللت.

3.تشير إلى الرؤية التي تصور الحالة التي يوجد عليها الفاعل. فاعل. فإذا نظرنا إلى بيت الأول "يا ختي راني أنا مليت   ما ابقالي اقعاد في البيت"

نلمح على الفور هذه الرؤية التي تصف الحالة التي بلغها مؤلف الأغنية والتي أصبحت لا تحتمل؛ الشيء الذي يلزمه "البيت".

4.يرتبط الإخلال بقواعد اللغة بطبيعة الألفاظ المستخدمة والتي تخضع لنطق وشكل يجعلها تبدو مختلفة عن الألفاظ العربية، لكن إعادة إدراجها في النسق اللغوي يسمح لهذه الألفاظ أن تأخذ مكانتها ضمن الألفاظ العربية.

بيد أن هناك بعض الصعوبات تواجه هذه العملية خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الوزن وارتباط الألفاظ المستخدمة فترة زمنية وشريحة اجتماعية.

5.يبين التحليل الإحصائي أن غالبية أفراد العينة الذين شملتهم الدراسة أقروا أن الاهتمام بانسجام الألفاظ وتناغمها وتناسقها وتشكيلها وحدة واحدة يمكن تلحينها في مختلف المستويات الشعبية؛ الشيء الذي يجعل القضايا النحوية والصرفية في حد ذاتها كثيرا ما تكون مختلفة.

تالثا :الأغنية الشعبية والقواعد النحوية:

يجمع الدارسون للخصائص الفنية للأغنية الشعبية أن التزامها نسق شعبيا يبعد عن الالتزام بالنسق اللغوي الصحيح، فمن خلال تصفحنا لعدد من الأغاني الشعبية

التي تمثل مختلف مناطق الشرق الجزائري، تبين لنا أن هذه الأغاني لا يمكن إدراجهـا ضمن الشعر العربي الفصيح نظرا لعدم استفائنا لكثير من خصائص هذا الشعر، وفي مقدمته ذلك عدم استخدام الحركات في أماكنها، فإذا تصفحنا أغنية "قداش انفكر" يمكننا تجسيد الخلل على النحو التالي:

فإذا نظرنا إلى نهاية البيت الآتي مثلا:

أعلامنا كتان احرير لاحتوا فرنسا في قاع البير

نلاحظ أن "قاع" جاءت ساكنة وكذلك "لبير"، والصحيح هو أن وقوع "فتح بعد "في" يجعلها من الناحية اللغوية مجرورة وهذا ينطبق على لفظه "البير" التي تأتي هي الأخرى مجرورة لأنها مضاف إليه.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل نلاحظ أن نهاية كتابة لفظة "البير" يعتـبر تشويها للفظة العربية "بئر" وإلى جان هذا نلاحظ أن نهاية الشطر الأول من البيـت الثاني:

دم الشبان يقطر ومبزع في كل اثنية

جاءت مجزومة "أعلامنا" في حين أن موقعها يأتي من الناحية اللغوية مرفوعـا، لأن إعراب هذه الكلمة مبتدأ.

وتزداد صورة الإخلال بالقواعد النحوية أكثر إذا درسـنا أغـاني أخـرى. فالأغنية التي تحمل عنوان "الرومي" هي مثال آخر على عدم احترام هذه القواعـد، فإذا تأملنا الشطر الأول من البيت نلاحظ ما يلي:

- جاءت لفظة الشعب ساكنة رغم وقوعها في الجملة مبتدأ مرفوع.

- جاء الفعل الماضي "تبرع" ساكنة، في حين أن الصحيح "تبرع" بالفتحة، أي أن فعل ماضي مبني على الفتحة الظاهرة على آخره.

هذا وتنطوي أغنية "بنتي في الدوح" على اختلالات نحوية صارخة أيضا. ففي البيت الأول:"بنتي فالدوح والخطابة تجي وتروح".

جاءت كلمة "الدوح" مجرورة في حين أن الصحيح مجرورة لوقوعها بعد حرف الجر الذي جاء رسمه أي كتابته خاطئة "فا – في". كذلك آخر البيت نلاحـــظ ورود فعل مضارع مجزوم بدلا من رفعه "تروح".

و ينطوي البيت الثاني هو الآخر على عدد من الأخطاء النحوية، مـــثلا ورود فعل الماضي مجزوما "حرم" و"قال" وكذلك "بالحرام" التي تكون حسب قواعد اللغـــة مجرورة.

تمثل هذه النماذج من الأخطاء أمثلة يمكن تعميمها على مختلف الأغاني الـــتي شملتها الدراسة.

و من الواضح أن اختلال الحركات النحوية والكتابة الخاطئـــة لكـــثير مـــن مفردات الأغنية يرتبط على نحو لا ينفصم بطبيعة الأغنية الشعبية التي تشتق كلماتهـــا (كما تنطق) من البيئة، ومما يؤكد هذا المنحى هو استخدام الكثير من الكلمات غـــير العربية مثل:"لفريك دي نور"، "أدربو"، "لانجيري"... إلخ؛ الأمر الذي يزيـــد مـــن صعوبة تطبيق قواعد اللغة، وبهذا الخصوص يؤكد الدارسون أن ألفاظ الأغنية الشعبية هي أكثر ارتباطا بالإنسان العادي وأكثر تعبيرا عن واقعـــه، وبالتـــالي فاســـتخدامها "المدرجة" هي أيضا سمة تتميز بها الأغنية الشعبية التي تجزع خليط من المفردات الـــتي يستخدم الأفراد في تفاعلاتهم اليومية.

لأن التشويهات التي تعتري كتابة الكثير من الكلمات فضلا عن عدم استخدم الحركات في أماكنها هي في الواقع مؤشرات تعبر عن بعض الخصائص الفنية للأغنيـــة الشعبية.

رابعا :الأغنية الشعبية والصور البلاغية:

لا تخلو الأغنية الشعبية مثلها مثل الأغنية المكتوبة بالعربية الفصحى من استخدام الأساليب المتنوعة والتحليل الفني للأغاني التي شكلت محور هذه الدراسة تبين أن كثيرا من مؤلفي الأغاني الشعبية يعتمدون على استخدام الأساليب الخبرية والإنشائية.

ففي الأغنية التي تحمل عنوان "بنتي فالدوح" يخبرنا فيها المؤلف عن مكانة ابنته المدللة التي كثير الخطابة في طلبها.

و في أغنية "الله لا إله إلا الله" نلاحظ أن المؤلف أكثر من استخدام الأساليب الإنشائية، كما يتجلى على النحو التالي:

يا خالق الشتاء بالقدرة   يا الدنيا الغرارة

و إلى جانب هذا، نلاحظ أن المؤلف في هذه الأغنية استخدام أساليب فنية أخرى مثل: القصر، الذي يعنى تخصيص شيء بآخر وفق طريقة معينة.

فإذا تصفحنا البيت الأول وجدنا صدره يتضمن قصرا، وهذا القصر هو من باب قصر الصفة على الموصوف، بالألوهية صفة خاصة بالله تبارك وتعالى، لا يشاركه فيها أحد سواه، ونسمي هذا القصر حقيقيا، لأن في هذا الصدر واقعة لا تفارق الموصوف إلى سواه، وقصر هذه الصفة على الموصوف بديهية من بديهيات العقل والواقع.

الله الله لا إله إلا الله   يا خالقي يا ربي

القصر الحقيقي   الأسلوب الإنشائي

و لا يقتصر تحليل هذا البيت عن هذا، بل يمكن القول أن مؤلف الأغنية تعمد اختيار ألفاظ معبرة ومؤثرة تدل على قدرة الله، ووحدانيته وتضرع الإنسان لخالقه.

و هذه الالفاظ التي يدور حولها هذا البيت، هي: الله، الخالق، الرب، وهـــي كلها صفات الله عز وجل.

و بالتالي جاءت الألفاظ منتقاة ومعبرة يحكمها نسق نغمي يضفي عليها نوعـــا من الموسيقى والسلاسة.

ولا نستطيع أن نغفل في هذا المجال التحليل الذي قدمه كثير مـــن البـــاحثين لإمكانية انطواء الأغنية الشعبية على كل الصور البلاغية والبيانية.

وبهذا الخصوص دلت دراستي لعينة ممثلة للأغنية الشعبية بمنطقة أن مـــؤلفي هذا اللون يستخدمون المجاز.

ففي أغنية "قداش نفكر" نلاحظ مثلا أن عجز البيت الأول فالجزاير عـــادت حية" ينطوي على أبعاد مجازية.

المقصود بالجزاير، أبناؤها الذين قاموا للدفاع عنها، وبالتالي فالمجـــاز مرســـل والعلاقة المكانية والقرينة حالية.

ويقال عن هذه الأغنية أيضا أن صاحبها اعتمد على اختيار الألفاظ والـــربط بينها في نسق تناغمي، مما جعل الدارس يستنتج أنه رغم اعتماد صاحبها على الألفاظ الدارجة والفرنسية مثل: لفريك، لا مريك، باريز، الفوت، إلا أن الأغنية جاءت ذات نغمة موسيقية وسجعية، عبرت عن فترة تاريخية معينة من تطور المجتمع الجزائري.

إنها مرحلة الهيمنة وانتفاضة الشعب الذي صمم على قهر المغتصبين وإعـــادة البسم إلى وجه هذا الشعب الذي حبسه المستعمر الفرنسي في وطنه.

وهذا ما دفع بعض أصحاب الأغاني الشعبية في الجزائر الأســـاليب المختلفـــة للتشبيه. فإذا أخذنا صدر البيت الأول من قصيدة "الرومي" نلاحـــظ أن صـــاحب الأغنية يربط الرومي بالهجالة، فالرومي هو في الذاكرة الشعبية العدو المستغل الذي لا يرحم والهجالة هي المرأة الفاجرة التي لا أخلاق لها.

على هذا الأساس يبدو واضحا أن التشبيه لون من ألـــوان التصـــوير الأدبي، الأمثلة كثيرة ويمكن إيراد واحد منها.

ففي الأغنية المعنونة "الله لا إله إلا الله" نشير إلى أن عجز البيـــت الأول "يـــا خالقي يا ربي الواحد" أي الخالق الرب الواحد. يسمى هذا النوع من التشبيه، التشبيه البليغ، وهو أقوى وأجمل صور التشبيه؛ إذ فيه يظهر طرفا التشبيه وكأنهمـــا شـــيء واحد، لا شيئان متماثلان.

وفي حدود هذا الفهم للأدوات الفنية التي تستخدمها الأغنية الشعبية، يمكننـــا التوسع في هذا الموضوع وتحليل الجناس والطباق والاستعارة وغير ذلـــك، وتجســـيدا لأهداف دراستنا أشير إلى أن المحسنات البديعية تلعب دورا كبيرا في إعطاء الأغنيـــة بعدها وعمقها، ورغم بساطة ما يستخدمه أصحاب هذه الأغاني إلا أنهم يقرون أهمية هذا.

ففي أغنية "بنتي في الدوح" نجد صاحبها يستخدم أساليب متعـــددة ومنـــها: الاستعارة، فكلنا يعرف أن اللفظ إذا استعمل في غير ما وضع له سمي مجاز لغويا، ومما يدل على ذلك أن صاحب الأغنية لم يقل عن ابنته التي كثير خطابها بأنهاصغيرة، بـــل استخدم لفظة الدوح للدلالة على ذلك، أي عبر بـــ"الدوح" عن "الصغر"، وفي هذه الحالة نجد مؤلف الأغنية يستعير لفظة "الدوح" ليدل بها على طفلته الصغيرة.

خلاصة القول يمكن رغم اقتراب الألفاظ المستخدمة من اللغة العربية الفصحى إلا أنه يمكن التأكيد هنا قضية تبدو على أهمية بالغـــة، وهـــي أن التطـــور التـــاريخي للمجتمع وتنوع فتراته التاريخية قد شكل مضمون وشكل الأغنية الشعبية.

و في هذا الإطار استخدمت الكثير من الألفاظ الفرنسية إلى درجة، وبعـــض الألفاظ المشتقة من الأمازيغية فضلا عن تشويه بعض الألفاظ العربية.

خامسا: الخيال:

يعد الخيال من بين الأدوات التي تمكن الأغنية من تصور قضايا المجتمع على نحو معين، وهذا الخيال يربط بشخصية مؤلف الأغنية وتكوينه، وتطلعه، فضلا عن طبيعة الضغوط النظامية.

و تعريف الخيال ككل المعاني صعب، لأن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية لأن "ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، وإنمـا يمكـن معرفتـها بأثرها"[1].

و يتحدث الباحثون في هذا الإطار عن الخيال الأدبي والاجتماعي الذي يعتـبر وسيلة لاستيعاب تضاريس وتعرجات الواقع المعيش.

و رغم أن هذا المفهوم قد

ارتبط في بدايته الأولى بالوهم[2] إلا أنه بدأ يتشكل ويتبلور مع تطور العلـوم والآداب إلا أن أصبح من أهم القوى التي يمثلها الإنسان للتعبير عما يجيش به المجتمع من أحداث.

وسواء أكان الخيال إنتاجي أو جمالي فكلاهما يشخص إبداعات مؤلف الأغنية وإمكانياته في إبراز تناقضات واقعية وتطلعات أمته، فضلا عن إضفاء الطـابع الفـني على نص الأغنية، وقد اهتم الباحثون منذ القديم اهتماما كبيرا بالخيال فهو عند ابـن عربي أعظم قوة خلقها الله:"فليس للقدرة الإلهية فيها أوجدته أعظم وجودا من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الألهي، فهو أعظم شعائر الله على الله".

---

[1] عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، القاهرة، ج5، ص 364-365.

[2] حاول كثيرون إيجاد الفرق بين الوهم والخيال، ولكنهم لم ينجحوا إلا في القول بأن الوهم هو الصورة الـدنيا من الخيال أو أن التأليف إذا كان استبداديا سخيفا سمي وهما، مصطفى ناصف، الصـورة الأدبيـة، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981.

وهذا فهم جد متقدم لدور الخيال يلتقي مع فهم الرومنطقيين الذين يقولـــون أنه:"أنبل ملكة في الإنسان وأنه قوة عقلية"[1].

ومع النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من عالم المحسوسات ثم يعيد تركيبها في صور جديدة.

وقد قسمه كوليدج إلى نوعين: خيال أولي يوجد عند كل إنســـان، ويفيـــد اكتساب المعارف المختلفة وهو خيال محدود الأثر في النشاط الفني، لأنه خيال تلقائي ثم الخيال الإرادي الدؤوب في البحث عن الخلق والإبداع.

وهذا الخيال الإرادي الذي يحتاج إليه، الفنان هو النوع الثاني من الخيال، هو ما يسميه كوليريدج بالخيال الثانوي فيقول:"فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الحادة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي، صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد من الإرادة الواعية، وهي يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة الـــتي يؤديهـــا، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريق نشاطه، أنه يذيب ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا ننسى له هذه العملية، فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة أو إلى تحويل الواقعي إلى المثالي"[2].

أما الخيال في نظر جماعة الديوان فهو ليس إلا وسيلة ضرورية لتحقيق شـــيء هام دعت إليه الجماعة في كل أعمالها النقدية[3].

إن ارتباط الأغاني الشعبية التي تم تحليلها في هذه الدراسة بفترات تاريخية معينة وبدورات محددة من حياة الإنسان قد جعلها تعبير صادق عن التحديات والتطلعـــات والآلام؛ الأمر الذي جعلنا نستنتج أنه عاطفة هؤلاء المؤلفين كانت صادقة، هـــذا إلى

---

[1] ج/ محمد مصطفى بدوي، كولوريدج، ص **8**.

[2] المصدر نفسه، ص **156**.

[3] عباس محمود العقاد، الثقافة، القاهرة، **1939**، ص **6**.

جانب أن الخيال الذي ارتبط بهذه الأغاني قد ارتبط بواقع المؤلف الذي نجده في الغالب الأعم ينتمي إلى الطبقة الدنيا، فضلا عن انخفاض مستوى تعليمه، الأمر الذي يدفعه إلى استيفاء الألفاظ الدارجة سواء أكانت عربية أو فرنسية أو أمازيغية.

ورغم أن خيال الأغنية يساعد على الإحاطة أكثر بعناصر الموقف، ويدفع الأفراد إلى التشبيه به والدفاع عنه، إلا أنه من جانب آخر لاحظنا أن الخيال الاجتماعي يعتبر أداة نظرية منهجية لفهم ميكانيزمات الاستغلال والقهر التي ينطوي عليها البناء الاجتماعي الذي يتحتم على مؤلف الأغنية الناجح أن يجعله في متناول المواطن العادي.

إذن للخيال أبعاد شخصية ومجتمعية، وهذا ما يتجلى في الأغاني التي عولجت في هذه الدراسة.

وذها يعني أن فكرة الخيال تقوم على الربط بين مستويين من مستويات التحليل، مستوى المجتمع ومستوى أو تاريخ الإنسان وتاريخ المجتمع، أو بين الذات والعالم، المحلط بها، فإنهم بحاجة إلى مجموعة من المهارات العقلية تمكنهم من تكوين فكرة جلية لما يدور حولهم وما سوف يحدث لهم تأثرا بهذا العالم.

هذه القدرة العقلية هي ما أطلق عليها الكثير من الباحثين "الخيال" وهي قدرة ليست مطلوبة من الشعراء ومؤلفي الأغاني فقط، وإنما يجب أن يمتلكها الصحفيون والدارسون والفنانون وحتى عامة الناس.

يقول ميلر يمكن الخيال مالكه من فهم الإطار التاريخي الأوسع في ضوء معناه بالنسبة للحياة الداخلية والعمل الخارجي لعدد من الأفراد، إنه يمكنه من أن يفسر كيف يصبح لدى الأفراد في غمرة حياتهم اليومية المضطربة وعيا زائفا بأوضاعهم الاجتماعية وهذا ما يكشف عن الهدف الأساسي من الخيال الأدبي أو الاجتماعي. فهناك مستويات للتحليل يتيحها هذا الخيال: المستوى الأول وهو مستوى الفرد فكل ما يعانيه من الاضطرابات تفرضها عليه حياته في مجتمع مستغل والمستوى الثقافي هو

مستوى المجتمع لكل ما يزخر به من مشاكل عامة وقدرة المبدع سواء أكان شاعرا أو مؤلف أغاني شعبية تتجلى في الربط بين مظاهر الاضطراب الشخصي وبين مشاكل المجتمع. وهنا يظهر الهدف الأساسي من الخيال في الأغنية الشعبية والذي ينحصر في إكساب الأفراد اطلاعا عاما ووعيا حقيقيا مما يدور في مجتمعهم ، أي فهم الواقع الخاص في إرتباطه بالواقع الإجتماعي الأعم .

الواقع أن محاولة مؤلفوا الأغنية الشعبية بتوظيف الواقع والتغني بأفراح وأتراح سكان منطقة الشرق الجزائري هي رؤية ثاقبة لأوضاع هذه المنطقة التي سبق لنا وأن حددناها في ضوء أبعاد مكانية نفسية، اجتماعية، ثقافية، وكما نعلم فإن الأغنية الشعبية ترتبط بعقول العوام التي تنتجها، بيد أن تطورات الأحداث قد دلت على أن الأغنية الشعبية أصبحت وسيلة أساسية للتغيير.

ولتجسيد البعد الخيالي في الأغنية الشعبية نتناول بالدراسة والتحليل أغنية (قداش نفكر) التي يقول مطلعها:

إيه قداش نفكر   فالجزائر عادت حية

اعلامنا كتان احرير   لاحتو فرنسا في البير

فزعنا اكبير واصغير   واطلعنا انجيبوه بالفنطازيا

يا فرنسا روحي قينينا   هذي بلادنا واش تسالينا

يعالج المؤلف في هذه الأغنية قضية واحدة تتمثل في الالتفاف حول الثورة التحريرية، حيث لم يتأخر أحد سواء أكان كبيرا أو صغيرا على الالتحاق بالثورة، من أجل نيل الاستقلال، وإعادة البلاد إلى أبنائها الشرعيين.

ففرنسا لا مجال لها في البلاد، ولم يبق لها إلا أن تغادرها وتتركها لأبنائها.

الفصل الثامن

أولا :الوزن و أنواعه

رابعا: الموسيقى واللحن

خامسا : العاطفة

أولا / الوزن:

لوزن ظاهرة طبيعية للعبارة ما دامت تؤدي معنى انفعاليا، فقد ثبت في علـــم النفس أن الإنسان حين يمكله انفعال تبدو عليه ظاهرات جسمانية عملية كاضطراب النبض، وضعف الحركة أو قوتها، وسرعة التنفس، حركة الأيدي قبضا وبسطا، وهذه نفسها دليل على ما في النفس من قوة أن تكون موزونة ذات مظاهر لفظيـــة متباينـــة لتلائم معناها وتكون صداه الصحيح[1].

وقد صاع الخليل احمد المتوفي في أواخر القرن الثاني الهجرة، والذين جـــاؤوا بعده الكثير من المصطلحات العروضية مثل: القصيد، البيـــت، الصـــدر، العجـــز، الضرب، الحشو، القافية، الوزين، التفعيلات الشعرية، البحور.

ويتميز الشعر الشعبي عن الشعر الفصيح بانه لايتبع عمـــود الشـــعر العـــربي زفالشعر الشعبي يستخدم في فنونه اوزانا شتى ولايراعي فيهـــا الا الإنســـجام مـــع الموسيقى والغناء ،فالشاعر لا يؤديه إلا غناء . وبمعنى أوضح ان هذا الفـــن لم يؤلـــف ليقرأ بل ليغنى وينشد ،كما ان الشاعر لايغفل ملائمة تلك الأوزان لمعانيه وأفكـــاره التي يضمنها هذا الفن المغنى .

وقد ذكر ان فنون الشعر الشعبي (سبعة) هي : الموشح ، والدوييب ، والزجل ،والمواليا ، والكان كان ، والقوما . وإن كنت قد لاحظت أن ماراج منها في البئيـــة الجزائرية خاصة الشرقية منها هو الموشح والزجل والدويب.

وخلال دراستي للأغنية الشعبية في الشرق الجزائري وفي بعض الدول العربية وجدت أن بعض الباحثين يميل الى عدم جعل الموشح فنا شعبيا ووجدت من البـــاحثين احمد درويش يقول عند ما يتكلم عن الموشح أنه : منظوم موزون مقفى و يصير لغيره

[1] الشايب أحمد، النقد الأدبي، ط2، بتصرف بدون تاريخ.

على طول الدوام . ويتنوع عن غيره بقبول اللحنفيه ، فأنه ليس بعيب فيه ، ويقبــل الاعراب كذلك أيضا نجد الدكتور ابراهيم انيس يذكر أن الموشحات قد قربت بــين كلام العامة ولغة الخاصة ،وقد تغلغلت فيها لغة العامة تدريجيا حتى نشأعنها فنا فيمــا بعد ذلك النظم الشعبي الذي الذي يدعي بالزجل، سبق ذكر موشــح ابي المواهــب البكري

و في محاولتنا وضع الرموز العروضية لعينة من أبيات الأغــاني الــتي شملتــها دراستنا الراهنة، لاحظنا عدم انطباق البحور (الطويل، البيسيط، الكامل...إلخ) على الأغاني الشعبية ومن الأمثلة على ذلك:

منك بويا منك خويا   منك دادا أقنوني

0/0/0/ 0/0/ /0/0/   /00/00/00/00

وصلوا على محمد واذكرو ربي   فالليلة السعيدة تفرح يا قلبي

/0//0/0//

بنتي فالدوح   والخطابة تجي وتروح

/0/0//0/0/ /0/0/0/0/   /0/0/ /0/0/

إن تطبيق المصطلحات العروضية على الأغاني الشعبية يقودنا إلى إثارة جملة من القضايا المتعلقة بطبيعة الأغاني الشعبية والأغاني العربية الفصيحة، فضلا عن الــنمط الأول الذي يستند إلى الألفاظ الدارجة وغير العربية؛ الأمر الذي يعوق ضبطها مــن ناحية الحركات وكذلك كتابة الكلمة، فإذا أخذنا عنوان إحــدى الأغــاني وهــو :"أدربنا"، نجد هناك من يكتبه أدرابونا، وهناك فريق ثالث يكتبه على النحو التــالي: أضربونا، وهذا الاختلاف يعود إلى أن أصل الكلمة هو فرنسي (Drapeau) ويعــني العلم.

لكن المسألة التي يمكن إثارتها هنا، وهي أن كلمة "أدرابو" أضيق من كلمة أدرابونا، مما يزيد في تعقيد هذه العملية أيضا هو اجتماع ساكنين إلى جانب الاختلال بين صدر البيت وعجز البيت سواء من حيث التفعيلة أو الطول.

و على أية حال فإن اعتماد الأغاني الشعبية التي درستها على الألحان جعلها تبتعد عن أوزان الخليل، إلى جانب تأثير الألفاظ المشتقة من العربية الفصحى في أغلب الأحيان .

تالثا : الموسيقى واللحن

الأغنية الشعبية من حيث النص عبارة عن كلمات مقفاة تغلب عليها اللغة المحكية

أي اللهجة العامية يكسرها لحن موسيقي بسيط رشيق .

وتشكل نصوص الأغاني الشعبية جزءا هاما من الشعر الشعبي ،وإذا اسقطنا من حسابنا القافية التي تميز الشعر عن غيره من أنواع الأدب،فان كل الصيغ الاخرى كالألغاز

مثلا وغيرها يمكن ان يكون لها نظام عروضي واضح .

فهي غنية بالاستعارات والكنايات والصور البيانية الجميلة ، والمكثفة في كلمات بسيطة .

وهذه الألغاز والأمثال والحكم تتواتر شفاها أيضا بين افراد الجماعة ولكنها لاتغنى ، بينما الأغنية تتواتر غناء ، ومن ثم فان النص الشعبي ، واللحن الموسيقي هما وجها لعملة واحدة ، ولاغنى للأغنية عن احدهما ، فالموسيقى تبعث الحياة في الكلمات وتجعلها تتدفق في تناغم جميل ، ويشتد الاتصال بين الكلمات واللحن عبر التداول الطويل بحيث يصعب بل يستحيل الفصل بينهما ،وبذلك تشق الأغنية طريقا لها عبر ذاكرة المغنيين والناس على حد سواء وتتجلى عبقرية الفنان الشعبي في إيجاده الصيغة

الملائمة للتوازن بين هذين العنصرين في بناء رائــع و بحيـــث يخـــدم كـــل منـــهما الآخربالقدراللا زم دون طغيان أو تجاوز ،

فالأغنية الشعبية من هذه الزاوية هي التزاوج العبقري بين الكلمة واللحن.

ويتميز البناء اللحني للأغنية الشعبيةبالبساطة لكي يجد طرقا سهلا بين عامــة الناس ،

ولكي يتناسب مع خبرة المجتمع ومعرفته المتواضعة بالموسيقى .وغلى جانــب البساطة يتصف اللحن بالمرونة حتى يسمح للمغني الشعبي في كل زمـــان ومكـــان أن يسبغ عليه روحه والهامه الخاص ،وهذا ما يفسر وجود صور متعددة لأغنية واحدة . وهذا لايقتصرعلى الأغنية الشعبية الجزائرية فقط أو يوجد في بلد دون آخـــر ،فقـــد أمكن تحديد مائة صورة تقريبا لأغنية ((بربارا آلن)) في أنجلترا وأغلبها يعود في اصله إلى ثلاثة أو أربعة الحانأصلية فقط

وفي رومانيا أغنية ((هورالونجا)) وهي أغنية لها لحن اساسي واحـــد امكـــن أستخدامه في مواضيع مختلفة بأدخال بعض التغييرات البسيطة ، وبهذا تعددت الأغاني المنبثقة من ذات اللحن

رابعا: العاطفة

الألوان العاطفية في الأغاني الشعبية متباينة ومتقاربـــة. متباينـــة مـــن حيـــث الأغراض ومتقاربة لأنها نابعة من مصادر واحدة متمثلة في: العقيدة واللغة.

كما أن العواطف الكبرى تشترك بين كافة أبناء المنطقة، كالعاطفة الوطنيـــة، والعاطفة الإنسانية، وتعكس آلامهم بالطريقة التي يستخدمها عامة الشعب، ومـــن ثم تكون قريبة مما يسمى بالضمير أو العقل الجمعي

و بهذا الخصوص يناقش بعض الباحثين[1] الاجتماعيين والأنثربولوجيين مسـألة "الأنا الشعبي" الذي تشكله القيم والعادات والروابط الاجتماعية التي تحكمها روابط جغرافية وثقافية نفسية وتنظيمية.

إن تفاعل هذه العوامل يؤدي إلى تشكيل ظواهر اجتماعية تستحق الدراسـة والتمحيص، وهنا نجد مؤلفي الأغنية الشعبية يحاولون التعبير عنها بأسلوب يتماشـى و"الأنا الشعبي" ومن ثم يمكننا الحديث عن صدق العاطفة وبساطتها، نظـرا لطبيعـة الألفاظ المستخدمة وغلبة الطابع الشعبي الموسيقى عليها.

غير أنه مع هذه الزيادة التفاعلية بين مؤلف الأغنية الشعبية وواقعه. وظهـور متغيرات ترتبط بالتحولات الاجتماعية، وما ترتب عنـها مـن اخـتلال في الـنظم الاجتماعية، أصبحت الصورة التقليدية للأغنية الشعبية لا تتلاءم وظروف العصـر، كما لا تتلاءم مع خصائص الحضرية كطريقة في الحياة.

ولقد قادت هذه الوضعية الجديدة إلى ظهور نمط من الأغنية الشـعبية يخـدم مراكز القوة ويخدم جهات معينة طلب للعيش والـرزق ولهـذا السـبب توصـف التفاعلات الاجتماعية والارتباطات التي تبرزها الأغنية الشـعبية في وقتنـا الـراهن بالسطحية أحيانا والعمق أحيانا أخرى بصدق العاطفة أحيانـات وبـالتملق أحيانـا أخرى.

و بالرجوع إلى الأغاني التي ناقشناها وحللناها في هذه الدراسة نلاحظ بعـض الاختلاف والتباين في مدى الارتباط والتعبير عن الظاهرة.

ففي أغنية "الليلة السعيدة" نجد أن تلقائية وبساطة في تعبير المؤلف عن الليلـة السعيدة، وربطها بعدد من العوامل بحثا عن التناغم بين الألفاظ.

---

[1] منهم: أحمد أبوزيد، محمد الجوهري، أحمد مرسي، نبيلة إبراهيم، وآخـرون، دراسـات في الفلكلـور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، **1972**.

إن الجمع بين شتات من الألفاظ يدفع الكثير من النقاد إلى وصـــف عاطفـــة المؤلف "بالضعف" أما في قصيدة:" أدرينا" فنلاحظ أن عاطفـــة صـــاحبها متأججـــة وصادقة، فهو يدعو إلى الوطنية والدفاع عن علم الدولة الإسلامية. فهو هنا ينطلـــق من خلفية مرجعية لتصوير الحاضر الذي تميزه علاقة اللاتكافؤ بين المستغَل والمستغِل.

و في هذا السياق، أكدت التحليلات الكمية والكيفية للأغاني المشـــار إليهـــا سابقا أن ارتباطها بالقضية الوطنية والدفاع عن الوطن جدل أصحاب الأغاني يعبرون بصدق عن قضية الشعب الجزائري خصوصا وقضية الشمال الأفريقي عموما، مـــن هذه الأغاني المدروسة أذكر:

- أدبونا
- الرومي
- يالبنات يا للي ديتو القرمية
- قداش انفكر...إلخ

هذا وتعكس الأغاني الشعبية التي عبرت عن العمل، افرح، الحزن، الواقـــع، بكل أبعاده وتضاريسه ومن ثم فهي صادقة ومعبرة في آن واحد.

أما التطورات التي حدثت في حياتنا الاجتماعية وما آلت إليه عملية التحضر، أصبح مؤلفوا الأغنية الشعبية يتحدثون عن العقلية الحضرية والدقة والتوقيت والعـــد والحساب والعلاقات المصحلية الانقسامية، المؤقتة، العارضة.

وبناء على ما تقدم يتضح أن العاطفة ترتبط بمجموعة من المؤشرات النفســـية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية.

و هذه العوامل ترتبط بطبيعة الحال بمكونات البناء الاجتماعي الذي يشـــكل مختلف أساليب الا\إنتاج المتعايشة، الطبقات الاجتماعية،القيم، النظم، ...إلخ.

يمكن أن نستقرئ من اتجاه النتائج التي حصلنا عليها في هذه الدراسة أن درجة التماسك والتضامن الداخلي تؤثر على طبيعة العاطفة تميل في هذه الحالة إلى الصدق.

في حين تتجزأ العاطفة مع تجزؤ الحياة الحضرية التي تتسم باللاتجانس، الطـــابع الثانوي للعلاقات الاجتماعية، التسامح الاجتماعي سيطرة الضبط الرسمي والثانوي، الروابط الطوعية الفردية.

و يتمخض ذلك كله عن نوع من تفتيت الحياة الاجتماعية وتميزها بالطـــابع الفردي حيث يقف الأفراد بمالهم من وعي ذاتي بالتمييز والتفرد في جانـــب، وتقـــف الروابط والمنظمات الكبرى في المدينة في جانب آخر ولا وسط بين الطرفين.

عليه فإن دراسة العاطفة في الأغاني الشعبية تأخذ هذه المتغيرات بعين الاعتبـــار، دون عزل أية أغنية عن سياقها الاجتماعي التاريخي

الخاتمة

نتائج الدراسة على ضوء فروضها:

نناقش في هذه الفقرة القضايا التي يثيرها التحليل النظري والأمبريقي السابق. و بشكل أكثر تحديدا فإننا نود أن نعرض لمدى اختلاف النتائج التي توصلت إليها هــذه الدراسة عن نتائج الدراسات التي انطلقت من اتجاهات نظرية مختلفة، ومدى تقاربها مع نتائج بعد هذه الدراسات ومدى صدق فروضها.

أولا/ النتائج العامة:

فبادئ ذي بدء لا بد أن نتحدث عن نوعين من التائج: نو ع عام يتصل بالأغنية الشعبية الجزائرية، ونو ع خاص يتصل بالأغنية في مجتمع محي.

و من النتائج العامة التي يمكن الإشارة إليها ارتباط المجتمع المحلي وجوديا بالمجتمع ككل وتداخل العلاقات التي تظهر بين المستوى المحلي والوطني.

و من النتائج المتصلة بهذا النو ع أيضا تعددية الأغنية الشعبية وتلونهـــا بـــالواقع المحلي والوطني على السواء.

و هذا ما يؤكد ما ذهبت إليه بعض الدراسات من أن الأغنية الشـــعبية تـــرتبط بآلام وأفراح الشعب، فهي تتلون وتتشكل حسب الواقع، والظروف البيئية المحيطـــة، لأنها تشكل كيان شعب وهويته، إنها التعبير الصادق عن الذاكرة الشعبية التي تستمر في الحاضر وتمتد في المستقبل.

و عل تؤكد هذه الدراسة على وجود أنماط متعددة من الأغنية الشـــعبية الـــتي تجسد حياة الإنسان في منطقة الشرق الجزائري التي تتميز بخصوصيتها التاريخية، الأمر الذي يجعل أغاني السبو ع، الختان، العمل، تعكس بناء ثقافيا متميزا في مرحلة تاريخيـــة محدد.

غير أن ذلك التنويه إلى العلاقة بين المستوى البنائي الكلي والمستوى المحلي الجزئي لا يعني ولا يتضمن محاولة الحديث عن تداخل حدود الأغنية الشعبية، بمعنى محاولة تأكيد الفكرة التي مؤداها أن الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري تعد أحد نواتج البناء الوطني.

فمثل هذا القول غير مطروح لأنه يحمل مغالطة منطقية حيث يعتبر أن السبب في ظهور الشيء هو أحد مكوناته، أو أن السبب في حدوث الجزء هو وجود الكل.

إن ما نقصده هنا بالتحديد هو أن مستوى التحليل، يجب دائما أن يركز على علاقة بين الكل وأجزائه المكونة.

وهذا يعني تعايش "التفرد" و"العام" في الأغنية الشعبية.

ثانيا/ النتائج الخاصة للدراسة:

و إذا انتقلنا إلى النتائج الخاصة للدراسة نلمس جوهر هذا الارتباط والتفرد بين الجزء والكل.

فقد كشف التحليل الأمبريقي لواقع الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري عن عدد من النتائج أهمها:

1. تتميز الأغنية الشعبية بالتنوع والتفرد.
2. تعبر الأغنية الشعبية عن المراحل التاريخية لسكان المنطقة.
3. تباين داخل هذه المنطقة المتكونة من عدد المجالات ذات الانغراس التاريخي والتكوين السكاني.
4. تعكس الأغنية الشعبية الخلفية التاريخية والواقع المعيش من حيث التعبير عن أفراح وأقراح السكان.

5. تتميز بالخصوصية التاريخية وتعبر عن مرحة تاريخية معينة، خاصة الأغاني الثورية.

6. تشكل جزء لا يتجزأ من الثقافة السائدة.

7. تعكس جانبا من العادات والتقاليد السائدة في المنطقة، إنها التعبير الصادق عن التراث الشعبي للمنطقة.

8. تؤكد المعطيات الواقعية والشواهد التاريخية أن الأغنية الشعبية تعبر من ناحية أخرى عن أخلاق، ومثل وطرائق الحياة.

وواضح أن نتائج هذه الدراسة تختلف عن النتائج التي ارتبطت بالمناقشات التي تعرضنا لها في الفصل الثالث.

فالتعددية هنا لا تفهم فهما وظيفيا، وإنما تشير إلى تعدد بناء الأغنية الشعبية.

و من الناحية الأخرى فإن هذه الدراسة لم تنكر التأثيرات الخارجية في تشكيل الأغنية الشعبية التي تجسد المحلي بأبعاده.

أ. النفسي.

ب. الاجتماعية.

ج. الثقافي.

د. التاريخي.

ه. المتغيرات البيئية.

وفي ضوء ذلك حاولت هذه الدراسة أن تشتق لنفسها إطارا نظريا ومنهجيا مختلفا يقوم الإطار النظري على الربط بين الوطني والمحلي لتجسيد واقع الأغنية الشعبية وتجسيداتها، ويقوم الإطار المنهجي على الجمع بين أكثر من أداة لجمع البيانات وتحليلها وتفسيرها.

ولقد اتضح بعد هذه الدراسة أن بحوث الخصوصية التاريخية للأغنيــة الشــعبية يجب أن تؤسس تساؤلات للربط بين نشأة وتطور الأغنية الشعبية على المستوى المحلي، وبالذاكرة من مكونات الشخصية وتعبير عن واقع اجتماعي معين.

و في هذا السياق تبين مما لا يدع مجالا للشك أن الأغنية الشعبية هــي مكــون أساسي من مكونات الشخصية وتعبير عن واقع اجتماعي معين.

و مما يلفت الانتباه في هذا السياق أن ألفاظ الأغنية الشعبية تختلــف حســب المناطق ذات الخلفية التاريخية المنغرسة الجذور داخل البناء الاجتماعي، كما أنها تعبر عن ظاهرة ومرحلة معينة. إنها تجسد للذات الشعبية في علاقاتها بالبيئة المحيطــة وبالفــاعلين الاجتماعيين وبالواقع والأحداث.

و من خلال المنهج التاريخي، والمنهج الوصفي والمعالجات الإحصائية للبيانــات التي جمعت واستخدمت في اختيار فرض الدراسة، خرجنا بمجموعة من الاســتنتاجات التي تشير إلى أن:

(أ)الفرض الأول: قد تحقق بدرجة محدودة من الإيجابية، حيــث انعكــس تطــور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية على مضمون الأغنية الشــعبية وارتباطهــا بالبيئة، وتبين اختلاف الأغنية الشعبية الريفية عن الأغنية الحضرية، رغم وجــود بعض الالتقاء والتداخل في كثير من الأحيان، آخذين بعين الاعتبار أن المجتمــع الجزائري هو في حالة تحول.

(ب) الفرض الثاني: قد تحقق بدرجة عالية من الإيجابية، حيث تــبين أن الأغنيــة الشعبية تشكل جزء لا يتجزأ من الكيان الشعبي وتعبر عن عناصر الموقف وتصف الحدث بدقة بكلمات شائعة ومتداولة، اللهم في بعض الحالات، حيث نجد ارتباط بعض الكلمات بالبيئة وبالفئة الاجتماعية وأصــولها الاجتمــاعي ومســتواها الاجتماعي.

(ج) الفرض الثالث: قد تحقق بدرجة محدودة من الإيجابية، حيث انعكس تطبيق الطرق الحديثة في الحياة ووتيرة التحضر إلى ظهور ازدواجية في المواقف، بمعنى أن الأغنية الشعبية أصبحت تعبر عن اهتمامات عامة، وكثيرا ما تستقي من وسائل الإعلام.

(د) الفرض الرابع: قد تحقق بدرجة كبيرة من الإيجابية، حيث تبين أن الأغنية الشعبية عامل مجمع وموحد وتعبير عن الهوية في مراحلها المختلفة.

إنها تفاعل الإنسان مع بيئته والأحداث التي تعتريها من أفراح وأقراح. ولقد بينت الدراسة أن كثيرا من الأغاني الشعبية حافظت على مضمونها رغم ما شهده المجتمع الجزائري من تحولات مست كل جوانب المجتمع.

ثانيا/ النتائج على مستوى أهداف الدراسة:

خصائص مجتمع الدراسة:

يتضح من مجموعة المؤشرات الإحصائية السابقة أن مجتمعات الدراسة قد تنوعت من ريفية الشبه حضرية إلى حضرية؛ الأمر الذي يعني تنوع طابع الأغنية الشعبية وتعبيرها الحقيقي عن الواقع المعاش الذي يجمع في خصائصه الحضرية والريفية العامة بين خصائص المناطق عالية التحضر عمرانيا وبشريا (الشرقالجزائري) وماديا وثقافيا، فضلا عن المناطق الريفية المنخفضة التحضر.

إن هذا المتصل في الأغنية الشعبية يعبر عن تنوع البيئات الاجتماعية.

3 ـــ الخصائص الإجتماعية

4 ـــ الخصائص الإقتصادية

5 ـــ الخصائص الثقافية

كل هده الخصائص مجتمعة تشكل مضمونا للأغنية الشعبية .

كذلك يتضح أن نمط العلاقات الاجتماعية السائدة هي نمط العلاقات التي تتجه إلى داخل أبناء الفئة والقبيلة والطبقية؛ الأمر الذي يجعل الأغنية الشعبة تعبير عن هـــذه النمطية.

و لعل ذلك أيضا ما يمكن أن يفسر اتجاه التماسك من خلال الأغنية الشعبية.

وتفسير النتيجة المتقدمة أن هناك تدرجا وشيوعا في الأغنية الشعبية

فأغنية الميلاد خاضعة للتغيير أكثر من أغنية الحصاد... إلخ.

إن نمط الترتيب الاجتماعي والأدبي للأغنية الشعبية لا تحدده مؤشرات المجتمـــع الحضري والريفي ومتغيراته بقدر ما تحدده الذاكرة المشتركة والتاريخ الواحد للثقافـــة الواحدة.

و جدير بالإشارة أن أهمية الأغنية الشعبية تكمن في كونها تستمد معالم قوتها من داخل البناء الثقافي الشعبي للمجتمع. وهو البناء الدي يقوم دائما على مفهوم وضرورة حضور رمز من رموز القوة يدور حوله باقي عناصر الجماعة بالتقدير والإحترام ، ومن تم يبدو جليا أن الأغنية الشعبية ليست أرشيفا اجتماعيا فقط بل أنها لاتزال تلعب دورا هاما في العلاقات الإجتماعية والثقافية المعاصرة ، إن لم نقل أن الأغنية الشعبية أقدر على تصوير الواقع والتعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة . فهي تعكس مشاعر الناس ، وأفكارهم وتصور اتهم لحياتهم ، وعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ، ومعظـــم مظـــاهلر نشاطات حياتهم الأخرى .

و إلى جانب هذا تشير الملامح العامة لعناصر الثقافة والأغنية الشعبية أنها تجمع في بنائها بين عناصر الازدواجية والتناقض في بعض الأحيان.

و إذا كان البعض يرى أن الأغنية الشعبية كغيرها من عناصر الثقافـــة تخضـــع للتطور والتغير، فإنه وتسليما بهذا المنطق نود الإشارة إلى أن هذا التغيير لا يوحي بأيـــة تشويه أو مس بمعالم الأغنية الشعبية.

و هنا يتعين الإشارة إلى أن هذه النتيجة الأخيرة مرجعها إلى انفتاح المجتمعـــات وتأثرها بالأحداث في مختلف مجالات المعرفة.

و لا نرى أن هذه القضية تعد من القضايا الهامة الـــتي يـــتعين علـــى البحـــث الانثروبولوجي الإجابة عليه نظرا لما لها من دلالة تتصل بالحياة الشعبية المشتركة.

و يمكن أن نستقرئ من اتجاه النتائج أن درجة تغيير الأغنية الشعبية تختلف مـــن منطقة إلى أخرى ومن فئة اجتماعية إلى أخرى.

ولذا تصبح محاولة المحافظة على عناصر الثقافة الشعبية من أهم أهداف مجتمعات منطقة الشرق الجزائري، وإن كان ذلك ينم على نحو غير مباشر أو واعـــي في بعـــض الأحيان؛ إذ تحققه طبيعة الراسب الاجتماعي ومدى رسوخه، ومن ثم تحريكـــه الـــدائم لعناصر الثقافة الشعبية.

و يتسنى أن نضيف في نهاية هذا التعليق أن الأغنية الشعبية وعناصرها هي تعبير ن مرحلة تاريخية معينة وتجسيد لمسيرة المجتمع وتتابع أجياله.

و عند هذه المرحلة من دراسة يمكن القول أن أهم القضايا إثارة هي دراسة علاقة التراث الشعبي بالتاريخ، فلو تأملنا تحليلنا النظري والميداني الذي عرضـــناه بالصـــول السابقة، لاحظنا أن تفسير واقع الأغنية الشعبية في منطقة الشـــرق الجزائـــري كـــان مستحيلا دون الرجوع إلى الأحداث التاريخية والوقائع العملية.

و على الرغم من أن تفسيراتنا التاريخية كانت محدودة النطـــاق نســـبيا، إلا أن الأمل معقود على إجراء دراسات مقبلة تحاول الإفادة من التراث التـــاريخي المتعلـــق بالتراث الشعبي.

و المؤكد أن هذا النوع من الدراسات تستطيع إثراء نظرية الفلكلـــور إثـــراء حقيقيا، خاصة وأن المجتمع الجزائري مر بفترات تاريخية متنوعة كانت لها بصـــمتها في

شكل ومضمون الأغنية الشعبية. وباستطاعة دارس الأدب الشعبي أن يجد مؤلفات التاريخ الأدبي والاجتماعي الجزائري مادة تاريخية هائلة تثري تحليلاته الميدانية.

و في مقابل ذلك كشفت ملاحظاتنا المباشرة وشواهدنا الكمية والكيفية عن تنوع الأغنية الشعبية وارتباطها بالتنويعات التاريخية، بين مختلف الفترات التاريخية التي مر بها المجتمع الجزائري.

و لست هنا في موضع يسمح بالاستطراد في تحليل البعد التاريخي في ارتباطه بالأغنية الشعبية، وإنما نكتفي بالإشارة إلى تفاعل البعد التاريخي والمعاصر في عطاء نمط محدد للأغنية الشعبية في مختلف للمناطق.

و مع أن هذه الأنماط التي أوضحناها في الفصول السابقة كانت أنماطا تضرب بجذورها في حياة الناس الذين يشتركون في نمط معيشي معين وتربطهم عوامل مشتركة، يبد أن هناك بعض الأنواع من هذه الأغاني كانت تنشأ بفعل التطور والحاجة إليها.

ففي المناطق الحضرية سجلت ملاحظاتنا ومعايشتنا للواقع عن وجود مثل هذا المنحى.

وهكذا يبدو واضحا أن التغيرات التي طرأت على منطقة الشرق الجزائري قد أفرزت عددا من التغيرات شملت كل الجوانب بما في ذلك الأغنية الشعبية في بعدها الشكلي والمضموني. والمؤكد أن هذه التحولات كانت العامل الحاسم الذي دفع المهتمين بجمع التراث الشعبي إلى الدعوة إلى النزول إلى الميدان وجمع أكبر كم من الأغاني الشعبية وتفسيرها بغض فهم تاريخنا ليتسنى لنا فهم الحاضر ومن ثم المستقبل.

لذلك نجد اهتمامات الدراسات الراهنة تنحو نحو تسليط الضوء على هذا النوع من التراث.

وفي بحثها عن واقع الأغنية الشعبية بمنطقة الشرق الجزائري ، تبنـــت الدراســـة الراهنة اتجاها نظريا محددا ، واعتمدت على مناهج بحث متعددة ، أمكن حسم فروض دراسة وتحقيق أهدافها ولإجابة على تلك الأسئلة التي أثارتها مشكلة البحث

و في ضوء ما انتهت إليه الدراسة الراهنة من نتائج، فإنه يمكن القول أن الوقت قد حان لإقامة نظرية جزائرية تتلاءم مع خصوصية وقائع الأحوال في المجتمع الجزائري، بحيث توضح هذه النظرية العلاقات بين هذه الوقائع (تاريخية ومعاصرة)، وتساعد على فهم مستقبل الأغنية الشعبية علاقاتها بما يشهده المجتمع الجزائري من تغير علـــى جميـــع الأصعدة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسي

قائمة المصادر و المراجع

أولا : المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم (نبيلة) : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار المعـــارف ، القـــاهرة ، الطبعة الأولى1981 .

2. // // الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ، مكتبـــــــة القـــــاهرة الحديثـــــــــة،(د.ت).

3. أبراهيم ،(أنـــيس) : الأصـــوات اللغويـــة ، دار النهضـــة العربية،الطبعـــة الثالثة1961.

4. // // موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 4 ، 1972

5. ابراهيم (فاضل) : الأغنية الشعبية ، وزارة الثقافة السورية ، دمشـــــــق ، الطبـــعة الأولى 1980 .

6. أميل (بديع يعقوب) : فقه اللغة وخصائصها ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى 1990.

7. محمد البهيقي (إبراهيم): الأغاني العامية العراقية ، دارصـــادر، الطبعـــة الأولى ، بيروت 1960.

8. بورا (موريس): الغناء والشعر عند الشعوب البدائية ، ترجمة (يوسف سليم الشاعة) ، دار طلاس للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى . بلاشير : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة (إبراهيم الكيلاني) ، دار الفكر دمشق ، الطبعة الثانية،عام **1984** .

9. بدر (أحمد) : أصول البحث العلمي ومناهجه ، وكالة المطبوعات الكويت ، الطبعة الأولى1977 .

10. بدوي (محمد مصطفى) : كولريدج ، سلسلة نوابغ الفكر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى **1971** .

11. بوحوش (عمار) : دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسائل الجامعية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، الطبعة الثانية **1970** .

12. ابن خلدون (عبد لرحمن) : المقدمة، الشركة القومية للنشر ، تونس ، 1955 .

13. الباشا (حسن) : الأغنية الشعبية الفلسطينية ، دار الفكر، دمشق ، الطبعة الأولى **1979** .

14. البطل (علي) : الصورة في الشعر العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الأولى 1980 .

15. أبو سعيد (أحمد) : أغاني ترقيص الأطفال عند العرب ، دار العلـــم للملايــين ، الطبعة الأولى، بيروت 1974 .

16. أبو جعفر، (محمد بن حرير الطبري) : تاريخ الطبري ، تحقيــق (أبـــو الفضـــل إبراهيم) ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ج 1 ، 1960 .

17. أبو فردة (عابد محمد عدة) : الأغنية الشــعبية في العــرس الفلســطيني ، دار حموراي ، الطبعة الأولى 2008 .

18. أبو زيد (أحمد) : دراسة في الفولكلور ، دار الثقافة القاهرة ، الطبــــعة الأولى ، 1972.

19. ابن سناء (الملك) : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق(جودت الركابي) ، دار الفكر، دمشق ، الطبعة الثانية ، عام 1972 .

20. ابن الجوزي (عبد الرحمن) : أخبار الحمقي المغفلين ، مطبعة المكتب التجــاري ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1966 .

21. الحيدري (إبراهيم) : أتنولوجيا الفنون الشعبية ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى1973 .

22. الحلبي (ابن سريا): العاطل الحالي والمرخص الغالي ، مطبعة صفى الدين ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1955 .

23. ابن عبد ربه : العقد الفريد ، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانيــة ، 1952

24. ابن قتيبة : عيون الأخبار ، دار الكتب المصرية ، القــاهرة ، الطبعــة الثانيــة ، 1926 .

25. ابن رفيق (القيرواني) : العمدة ، مكتبة أمين هندية ، القاهرة ، الطبعــة الرابعة ، 1990

26. ابن القيم (الجوزية) : أخبار النساء ، دار الكتب العلمية ، بيروت الطبعة الأولى 1990 .

27. أبو الحجة (أحمد) : بلوغ الأمل في فن الزجل ، تحقيق (رضا محمد القريشــي) ، وزارة الثقافة الطبعة الثانية ، دمشق 1974 .

28. أبو الفرج (الأصفهاني) : الأغاني ، دار الكتب المصرية ، الطبعة الرابعة ، 1961 .

29. الأبشهي (شهاب) : المستطرف من كل فن مستظرف ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1953 .

30. بهيجة (صدقي رشيد) : أغاني وألعاب شعبية للأطفال ، عالم الكتب القاهرة ، الطبعة الأولى 1971 .

31. بروكلمان (كارل) : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة (عبد الحليم النجار) ، دار المعارف المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة 1963 .

32. تليمة (عبد المنعم) : مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار بولاق المغرب ، الطبعة الأولى 1992 .

33. تمام (حسان) : مناهج البحث في اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى 1953.

34. تيمور(باشا أحمد) : الكتابات العامية ، الشركة الشرقية للنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة 1916 .

35. جابر(عصفور): قراءة من التراث النقدي ، دار الصـــباح ، الطبعـــة الأولى 1984 .

36. - // // الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافـــة للطباعـــة والنشـــر، القاهرة ، الطبعة الأولى 1974 .

37. الجاحظ (عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق (عبد الســـلام هـــــارون) ، القاهرة 1950.

38. الجوهري (محمد) وآخرون : الفولكلور في علم الاجتماع الريفي والحضـــري ، دار المعارف ، الطبعة الأولى 1980 .

39. جواد (علي) : تاريخ العرب قبل الإسلام ، مطبعة المجمع العلمي العراقـــي ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1953 .

40. جورجي (زيدان) : تاريخ آداب اللغة العربية ، مراجعة(شوقي ضيف) ، القاهرة (د، ت).

41. جبوهان (فكر): العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب ، ترجمة (عبـــد الحليم النجار) دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1951 .حســـن (عبـــد

الحميد) : الأصول الفنية للأدب ، مطبعة العلوم ، القاهرة ، ط II عام **1964**

.

42. حسين (كمال الدين) : ألعاب الأطفال الغنائية ، دار الفكر العـــربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى **1991** .

43. حسين (مطلوم ومصطفى الصباحي) : تاريخ الشعب ، دار السعادة مصـــر ، الطبعة الأولى **1936** .

44. حنون (مبارك) : الأغنية الشعبية الجديدة ، ظاهرة ناس الغيوان ، مطبعة بولاق ، المغرب، الطبعة الأولى**1987** .

45. حصة (زيد الرافعي) : أغاني البحر في الكويت ، دار المعارف القاهرة ، الطبعة الأولى **1981** .

46. الحديشي (طلال سالم) : التراث الشعبي في العراق ، مطبعة الجمهورية بغداد ، الطبعة الأولى **1982** .

47. الحلو (سليم) : تاريخ الموسيقى الشرقية ، دار مكتبـــــــة الحــــياة ، بيروت (د،ت)

48. مص (عبد المحسن) : الأدب الشعبي في حلب ، وزارة الثقافة السورية دمشـــق، الطبعة الأولى **1994** .

49. الخولي (سناء) : الأسرة والحياة العائلية ، دارالنهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى **1982** .

50. الخادم (سعد) : تصويرنا الشعبي خلال العصور ، دار المعـــارف ، القـــاهرة ، الطبعة الثانية **1963** .

51. خليل (أنور) : الأدب الشعبي في العراق ، مطبعة مدينة العمـــارة ، العـــراق ، الطبعة الأولى **1970** .

52. الخولي (لطفي) : علم التراث الشعبي ، منشورات وزارة الثقافة العراقية بغداد ، الطبعة الرابعة **1979** .

53. خلوصي ،صفاء :فن التقطيع الشعري والقافية ، المطبعة العصرية .بغداد **1963**

54. الدويك (محمد طالب) : الأغنية الشعبية في قطر ، وزارة الإعلام بقطر ، الطبعة الثانية **1990** .

55. الديكان (غنام) : الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، المجلـــس الـــوطني للثقافة، الكويت، الطبعة الأولى**1955** .

56. دحو (العربي) : الشعر الشعبي في الثورة التحريرية ، المؤسسة الوطنية للفنـــون المطبعية، الجزائر، الطبعة الأولى1983 .

57. دياب (فوزية) : القيم والعادات الاجتماعية ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعــة الأولى 1966.

58. دياب محمد : تاريخ آداب اللغة العربية ، مطبعة جريدة الإسلام ، القـــاهرة ، 1899

59. دكي (عبد الحميد توفيق) : أجمل ما قرأت في الموسيقى الشعبية ، الهيئة المصـــرية العامة للكتابة، الطبعة الأولى 1992 .

60. رشدي (صالح أحمد): الأدب الشعبي ، مكتبـــة النهضـــــة المصـــــــرية ، القاهـــــرة ، الطبعة الأولى1971 .

61. // // الفنون الشعبيـــة ، المكـــتبة، الثـــقافيـــة ، القاهرة 1961 .

62. الرافعي (مصطفى) : تاريخ آداب العرب .

63. الزبيدي (مرتضى يوسف) : تاج العروس ، المطبعة الخيرية ، القاهرة 1926 .

64. زينب (ابنة فواز العاملي) : الدار المنور في طبقات ربات الخدور ، مكتبـــة إبـــن قتيبة، الكويت، الطبعة الأولى(د ، ت) .

65. سليمان حجاب (أحمد): نافذة على الأدب الشعبي ، فن الموال ، تقديم(أحمــد رامي) ، دار الفنون الشعبية (ب . ت) .

66. السمرائي (ابراهبم) : التطور اللغـــوي والتاريـــــــخي ، دار الكتـــــب المصـــــرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1966 .

67. السيـــوطي (جلال) : المزهر في علم اللغة ، تحقيق (أبو الفضـــل إبـــراهيم) ، القاهرة، الطبعة الأولى 1958 .

68. سلمان (نور) : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحريـــر، دار الملايـــين ، بيروت ، الطبعة الأولى1981 .

69. سوكلوف (بوري) : الفولكلور (قضاياه وتاريخه) ، ترجمة (حلمي شـــقراوي وآخرون) ، الهيئة المصرية للكتاب ، الطبعة الأولى 1971 .

70. سرحان (نمر) : أغانينا في الضفة الغربية في الأردن ، دار الثقافة والفنون الشعبية بوزارة الإعلام ، عمان الطبعة الأولى 1968 .

71. // // : موسوعة الفولكلور الفلسطيني ، ج1 ، مطبعة التوفيـــــق ،عمان ، الطبعة الأولى 1971 .

72. سيد ، (احمد الزيات) : الطبقات الاجتماعية ، ج 1، دار الكتب الجامعية القاهرة ، عام 1972 .

73. // // : سفينة الطرب والأماني في الأناشيد والأغاني ، دار الكتب المصرية ، الطبعة الأولى 1960 .

74. ستروس (كلود ليفي) : الأنتروبولوجيا البنيوية ، ترجمة (مصطفى صالح) دمشق ، الطبعة الأولى 1972 .

75. شارل (لالو): الفن والحياة الإجتماعية ، ترجمة (عادل العواط) ، دار الأنوار ، بيروت ، الطبعة الأولى 1966 .

76. شوقي (ضيف) : البحث الأدبي ، طبيعته ، أصوله ، مصادره ، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة السادسة 1981 .

77. شوقي (ضيف) : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دارالكتب المصرية ، الطبعة الأولى، 1965 .

78. شوقي ، عبد الحكيم : موسوعة الأساطير العربية . دارالعودة ، بيروت ، 1982

79. الشايب (أحمد) : النقد الأدبي ، دار السعادة للنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية (د،ت) .

80. شاهين (عبد الصبور) : في علم اللغة العام ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الرابعة **1984** .

81. شلش (علي) : من الأدب الإفريقي ، دار المعـــارف القـــاهرة ، الطبعـــة الأولى **1963** .

82. الأشرف (مصطفى) : الجزائر الأمة والمجتمع ، ترجـــــــمة (حنفي بن عيسى) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، الطبعة الأولى **1989** .

83. الصفاوي (فتحي) :التراث الغنائي المصري ، دار المعارف القاهرة ، الطبعة الأولى **1970**.

84. عبد الأمير (جعفر) : الفن الغنائي في الخليج العربي ، وزارة الثقافة والإعـــلام ، دار الجاحظ، بغداد ، الطبعة الأولى **1980** .

85. عبد اللطيف (محمد فهمي) : ألوان في الفن الشعبي ، دار المعارف ، الطبعة الأولى **1962**.

86. علي مرسى (أحمد) : الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتـــأليف والنشـــر، الطبعة الأولى **1961** .

87. علي إبراهيم (حسن) : استخدام المصادر وطرق البحث ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1973 .

88. العمروس (فايد): الجواري المغنيات ، دار المعــارف القــاهرة ، الطبعــة الأولى 1961 .

89. العنتيل (فوزي): الفولكلور ما هو؟ دار المعارف ، القــاهرة ، الطبعــة الأولى 1965.

90. عوض الوكيل (مصطفى): فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعــة الأولى 1959 .

91. عمد (هاني) : أغانينا الشعبية في الضفة الشــرقية في الأردن ، وزارة الثقافــة ، عمان ، الطبعة الأولى 1969 .

92. الغمراوي(نفيسة): في جمع الموسيقى الشعبية ، المجلس الأعلى لرعايــة الفنــون والآداب ، مطبعة كوستاتوماس ، القاهرة 1962 .

93. غامرى (محمد) : الأنتروبولوجيا الحضرية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، الطبعة الأولى 1984 .

94. غنيم (محمد) : المدينة ، دراسة في الأنتروبولوجيا الحضرية ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، الطبعة الأولى 1987 .

95. فيشر(إرنست): ضرورة الفن ، ترجمة (ميشال سليمان) دار الحقيقـــة للطباعـــة والنشر، الطبعة الأولى 1970 .

96. فتح الله جبراوي (ليندا): الأغاني الشعبيـــــة ودورهـــا في تربيـــة الطــــــفل موسيقيا ، منشورات جامعة حلوان ، الطبعة الأولى 1974 .

97. فارمر (هنري) : تاريخ الموسيقى العربية ترجمة(حسن نصار) جامعة الـــدول العربية ، القاهرة 1974 .

98. فروخ (عمر) : تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين، بـــيروت ، الطبعـــة الخامسة 1984.

99. قاسم (محمود) : الخيال في مذهب محي الدين بـــن عـــربي ، معهـــد البحـــوث والدراسات العربية القاهرة ، الطبعة الأولى 1969 .

100.قاسم (محمد) : المنطق الحديث ومنهج البحث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة 1976 .

101.كابد (عبد الحق) : مبادئ في كتابة البحث العلمي ، مكتبة دار الفتح دمشق ، الطبعة الأولى 1972 .

102.كراب (ألكسزندر زهجرتى) : علم الفولكلور ، ترجمة (رشدي صالح) ، دار الكتاب مصر، الطبعة الثانية 1967 .

103.كاميليا (محمد جمال الدين) : الرقص البدوي وتوظيفه ، جامعة (حلوان) ، القاهرة 1992.

104.الكعاك (محمد عثمان) : الدخل إلى علم الفولكلور .

105.مارون ، عبود : الشعر العامي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1960

106. مرتاض (عبد المالك) : فنون النشر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، الطبعة الأولى 1983 .

107.ملحس (ثريا عبد الفتاح) : منهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، الطبعة الأولى 1973 .

108.مندور (محمد) : الأدب وفنونه ، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1964 .

109.ميلر (سوزانا) : سيكولوجية اللعب ، (ترجمة حسين عيسى) ، مطابع الرسالة ، الكويت ، الطبعة الأولى1987 .

110.ماهر (صالح) : الأغنية الشعبية والأغنية الدارجة ، وزارة الثقـــافة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1979 .

111.مطر (إكرام محمد) : تعدد التصويت في الغناء ، منشورات جامعـــة حلـــوان ، القاهرة 1971.

112.مطر (عبد العزيز) : لحن العامة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1976

113.المـــرزوقــــي (محمد) : الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للـــنشـــر (د. ت

114.النكلاوي (أحمد) : الإنسان والمجتمع في العالم الثالـــث ، دار الثقافـــة العربيـــة القاهرة، الطبعة الأولى 1990 .

115.نصار(حسن): الشعر الشعبي العربي ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1962

116.ناصف (مصطفى) : الصورة الأدبية ، دار الأندلس، بـــيروت ، الطبعـــة الأولى . 1983

117.نفقور (عفيف) : تاريخ الموسيقى الشرقية ، دار الفكر ، دمشق ، الطبعة الأولى 1971

118.نسيب (الاختيار) : الفولكلور الغنائي عند العرب ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الطبعة الأولى (د ، ت) .

119.هاوزر (أرنولد): فلسفة تاريخ الفن (ترجمة رمزي عبده) دارالحقيقة ،الطبعة الأولى 1980.

120.يونس (عبد الحميد) دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية 1972 .

ثانيا/ المراجع باللغة الأجنبية :

121. Bolikaviaski : The common habits , (éds) new view , London 1983 .

122. Weiss R : Habits and development sontand , sont, new yourk 1977.

123. Hertessog G : popular sang , The richard , in new yourk 1972 .

124. Le général E. Daumas : mœurs et contumes de l'algérie Librairie Hachette .

ثالثا/ الدورات :

125.أبو زيد(أحمد) : (الطريقة الأنتروبولوجيا لدراسة المجتمـــع) ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية 1978 .

126.كوبر(آدم) : (الأنتروبولوجيا والأنتروبولوجيون) ، عرض (سعيد المصـــري) ، الكتاب السنوي لعلم الإجتماع ، دار المعارف ، القاهرة ، العدد السابع ، سنة 1984 .

127.بركات (أنيسة) : (أدب النضال في الجزائر من 1954 إلى الاستقلال) ، مجلة الثقافة ، عدد 95 ، سنة 1986 .

128.جوستاف (ياهودا) : (سيكولوجيا المعتقد الشعبي) ، عرض (محمد المكناوي) ، الكتاب السنوي لعلم الإجتماع ، دار المعارف ، القاهرة ، العدد الثاني، سنة 1981.

129.جعفر ، عبد الأمير : أغنية الأطفال من الفلكلور إلى التأليف ، مجلـــة الإذلعـــة والتلفزيون ، عدد 42 بغداد 1988

130.خماخم ، محمد : الموسيقى الشعبية في مقاماها وموازينها ومختلف طبوعها الغنائية ، مجلة القيثارة ، بغداد ، العدد 49 ، جانفي 1978

131. خياري ، جمال الدين : الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والأزجال . الثقافة . عدد 37 مارس 1977

132. دحو (العربي) : (أغراض الشعر الشعبي في منطقة الأوراس) . مجلة التـــراث الشعبي ، العدد الفصلي الرابع ، بغداد 1989

133. هـــز ز . أولكن : (مصادر شعبية للثقافة المعاصرة) . ترجمة حسين الداقوقي ، محلة التراث الشعبي ، العدد الفصلي الأول ، سنة 1986.

134. مرتاض ، عبد المالك : (دور الأدب الشعبي في الحياة العامة في الجزائر) . مجلة الثقافة ، عدد 23 ،عام 1974 .

135. // // :(في العامية الجزائرية). مجلة التراث الشـــعبي ، العـــددين 1 و2 السنة العاشرة، بغداد 1979 .

136. المسراتي ، علي الكناية في الأدب الشعبي ، مجلة فصول ، الععد الثاني ، 1970

137. نبيلة ،إبراهيم : الإنسان والزمن في التراث الشعبي ، مجلة الأفكـــار البغداديـــة العدد 8 ، 1976

138. العقاد ، عباس محمود : (الخيال) مجلة الثقافة ، عدد 10 ، القاهرة 1939

139. العنتيل ، فوزي : (الأغنية الشعبية) مجلة الدوحة ، عدد 14 ، 1979

140.فبلادمير ، سكوربوغانوف : (ما الذي أغفله الدارسون الفرنسيون في الشعر الملحون) . مجلة المجاهد الأسبوعي ، عدد 36 ، 1973 .

141.صفوت ، كمال : (الزواج ومناهج دراسته كظاهرة فولكلورية) . جريدة الجمهورية ، بغداد . 1978.

142.سمرائي ، عبد الجبار محمود : أشعار الأمهات العربيات أثناء ترقيص الإناث .

143.مجلة الأم والطفل ، بغداد عدد 378 ، جانفي 1978

144.سكايلر ، فيليب : الموسيقى واللغة في الأغاني الشعبية ، مجلة القيثارة ، بغداد ، عدد 51، 1978

145.شلبي ، أحمد : (الأفراح والموسيقى والغناء). جريدة الوطني ، أبو ظبي 1987

146.خياري ، جمال : (الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشحات والأزجال) . مجلة الثقافة ، العدد 37 ،

147.المعلوف ، عيسى أسكندر : أبولون إله الغناء ، مجلة أبولو ، أكتوبر 1932

148.مطران، خليل : التجديد في الشعر ، مجلة الهلال ، العدد 42 ،نوفمبر 1933

149.الحاوي ، إيليا : الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر، مجلة الآداب ، السنة

150. // // : المضمون الوجودي في الناي ، مجلة آداب ، السنة **9** العدد**4**، أفريل **1960** .

151. عقل ، سعيد : محاولات في جماليات الشعر ، مجلة المكشوف ، العـــدد **121** ، **1932**

152.

رابعا : الوثائق :

153. عيلان ، محمد : (محاضرات) ألقيت على طلبة معهد الآداب ، جامعة عنابة ، السنة الجامعية **1992 ــ 1993**

154. دحو ،العربي : (محاضرات) . ألقيت على طلبـــة معهـــد الأداب ، جامعـــة قسنطينة السنة الجامعية **1978 ــ 1979**

-


الفهـــــــــــــرس

الفهـــــــــرس

ملخص البحث:

يتمحور موضوع هــذه الأطــروحة حول الأغنيــة الشعبيــة التــي تعد ذات صلة وثيقة و ذات تعبير صادق عن التراث الشعبي العريق ، ومرآة تنعكس عليهاصور نابضة عن حياة الشعوب ، آمالها وآلامها وأخلاقها وعاداها ومثلها ، وطرائق ممارستها للحياة .

وحتى يمكن التحكم في جمع المادة ، تم حصر الموضوع في منطقة الشرق الجزائري. وقد حاولت الدراسة تشخيص الواقع الفعلي لهذا البعــد الثــقافي المرتبط بالتراث الشعبي الجزائري ، فتمَّ التعريف بالأغنية الشعبية ، مع التطرق لأصولها ونشأها .

ومن ناحية أخرى انصرف البحث إلى تناول تطور الأغنية الشعبية مــع تحديد أنواعها في الشرق الجزائري ، وذكر خصائصها ، واتسعت المرحلــة التطبيقية من هذه الدراسة للبحث في أنواع من الأغاني ، كأغاني الطفولة المتعلقة بالميلاد ، والسبوع ، والترقيص والترانيم ، وأغاني العمل وتنوع أشكالها تبعا للنوع الذي تصاحبــه ،كأغاني جني الزيتون والأغنية الثورية. بالإضافة إلى ذلك اهتمت الدراسة بالبحث في السمات الفنية للأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري : كالخيال ، والصور البلاغية ، والقواعد النحوية والألفاظ والأوزان .

أما فيما يتعلق بالمنهج ، فقد تم اعتماد مجموعة من المناهج ، بما يتفــق مع طبيــعة الإشكالية المعالجة ، مع التركيز على المنهج الوصفي .

Summary:

The subject matter of this dissertation pivots around the folkloric song, which has a very close relationship, and is a true expression of the original folkloric heritage, and which can be considered as the mirror that reflects the moving images of the people's lives, their hopes, their sufferings, their ethics, their customs, their traditions, their values and their ways of living.

On the purpose of mastering the gathering of the material, the subject has been limited to the region of East Algeria. The study has tried to diagnose the practical reality of this cultural dimension, which is related to the Algerian folkloric heritage, so the folkloric song has been defined, with awareness to its origins and its beginnings.

Form an other side, the study dealt with the development of the folkloric song and determining its types in East Algeria, and the mentioning of its characteristics. then, the practical side of the research has extended to the study of certain types of folkloric songs, such as childhood songs related to newborns, and chorals, dances, the seventh day ceremonies and the songs of work, and their diversity according to the type it follows, like the songs of the olives gathering, the revolutionary songs. In addition, the research has been interested in the investigation in the artistic characteristics of the folkloric song in East Algeria; like; imagination, rhetorical images, grammatical rules, lexis and rhythm.

Concerning methodology, multiple methodologies have been applied, in accordance with the nature of the dealt with problematic, with much concentration on the descriptive methodology.